Carla Zaccagnini, Edson Barrus, Erik Davis, Everlyn Nicodemus, Fernando Gerheim, Ivana Bentes, Luiz Camillo Osório, Maria Moreira, Milton Machado, Rolf de Sousa e Ron Eglash

AFRO-AMÉRICAS

item.5

"Estou dizendo que, talvez, a sintomática cultural brasileira se decante em húmus africano. Por mais que encontre mil ingredientes, estou perguntando se é válido dizer que o Brasil não é América Latina, que é América-Africana, a cultura amefricana."

MD Magno, *Améfrica Ladina — Introdução a uma abertura*, Rio de Janeiro, Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, 1980, p. 15.

Depois de cinco anos sem circular, ***item*** está de volta. A edição de dois números da revista é parte integrante do projeto Espaço Agora/Capacete selecionado pelo Programa Petrobras Artes Visuais: ***item*** vem se somar aos dois organismos como mais um espaço de ação, agenciamento e reflexão para a arte contemporânea. Este quinto número aparece com novo projeto gráfico e novo formato, retomando o perfil editorial das edições anteriores. O caderno central reúne textos e imagens em torno do eixo temático "afro-américas", procurando abordar, em sentido amplo, alguns aspectos que envolvem a arte e o pensamento contemporâneos em seus contatos com a cultura africana — elemento fundamental para se pensar o tecido cultural em que estamos mergulhados. Os ensaios abordam assuntos que se estendem da arte à cibernética, passando pela música, cinema e futebol. Agradecemos a Edson Barrus, Erik Davis, Everlyn Nicodemus, Fernando Gerheim, Ivana Bentes, Maria Moreira, Rolf de Souza e Ron Eglash por suas valiosas contribuições. Dois cadernos de imagens ampliam o projeto editorial, reunindo trabalhos de dezesseis artistas cuja poética estabelece relações, em maior ou menor grau, com a questão afro-americana. Na seção "dois pontos", uma conversa via e-mail entre o artista Milton Machado e o crítico de arte Luiz Camillo Osório. Em "conversações" a convidada deste número é a artista Carla Zaccagnini, que construiu — como desdobramento de um projeto em andamento desde 2001 — um diálogo entre o artista contemporâneo e o circuito institucional brasileiro, envolvendo alguns de seus personagens. Ficamos felizes em compartilhar este retorno com todos aqueles que sempre nos incentivaram e apoiaram — e, principalmente, com os leitores.

Os Editores

capa

Steve McQueen
Deadpan, 1997
filme 16mm pb, transferido para vídeo,
4'03", projeção contínua, sem som

Deadpan é inspirado numa cena do filme *Steamboat Bill Jr.* (1928), onde Buster Keaton aparece diante de uma casa que desmorona. Alheio ao que acontece, sua inocência parece protegê-lo de inúmeros acidentes, entre os quais o da queda de uma parede que só não o esmaga devido à coincidência da localização de uma janela que o atravessa. Neste trabalho do artista inglês Steve McQueen (Londres, 1969), também vemos a fachada de uma casa tombar sobre o próprio artista. Diferentemente do personagem de Keaton, um homem comum numa grande paisagem, a figura de McQueen se impõe com marcante presença. Sua imagem se estende dramaticamente do chão ao teto numa projeção de vídeo, contínua e silenciosa, que cobre toda a parede da sala. A seqüência mostra a queda da parede com imagens tomadas de diferentes pontos de vista.

páginas 1, 2 e 3

a partir de
Steve McQueen
Five Easy Pieces, 1995
filme 16mm pb e cor, transferido para vídeo, 7'34", sem som

quarta capa

a partir de
Steve McQueen
Cold Breath, 2000
filme 16mm, exibição em monitor de DVD, 10'00", sem som

item.5 fevereiro 2002

www.revistaitem.com.br

editores
Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum

projeto gráfico
Amalia Giacomini, João Modé

assistente de produção
Luiza Mello

agradecimentos
Beatriz Caiado, Jorge Sallum, Beto Felicio, Cezar Bartholomeu, César Oiticica Filho, Berta Sichel, Isadora Bonder, Maurício Valladares, Lucia Rocha, André Stolarski, Hermano Vianna

patrocínio
Petrobras Artes Visuais

Edição de 2000 exemplares impressos em papel Alta Alvura alcalino 120g/m² e papel Cartão Supremo 300g/m² revestido com laminação fosca (capa), a partir de fotolitos Garden Print e Rainer. Distribuição **Editora Casa da Palavra**. *vendas@casadapalavra.com.br*

colaboradores

Carla Zaccagnini Artista plástica e escritora. Vive e trabalha em São Paulo.

Edson Barrus Artista plástico multimídia, curador da galeria do Centro de Artes da UFF, Niterói. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Erik Davis Escritor voltado para as relações entre tecnologia e cultura. Vive e trabalha nos EUA.

Everlyn Nicodemus Artista plástica e escritora nascida na Tanzânia. Vive na Bélgica desde 1973.

Fernando Gerheim Escritor e jornalista. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Ivana Bentes Professora da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisadora de cinema. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Luiz Camillo Osório Crítico de arte e Professor de Estética e História da Arte da Unirio. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Maria Moreira Artista plástica, atualmente finaliza o Doutorado em Artes no Central Saint Martins College of Art and Design, em Londres, onde reside.

Milton Machado Artista plástico, trabalha junto à Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Rolf de Souza Sociólogo, capoeirista, pesquisador do PROAFRO e professor da UERJ. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Ron Eglash Professor Assistente do Departamento de Estudos de Ciência e Tecnologia do Rensselaer Polytechnic Institute, em Troy, NY.

ISSN - 1415-7675

BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo (Org.)
Item: Revista de Arte, n.5. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2002

1. Arte-Periódicos **2.** Crítica de arte
3. Estudos Culturais **4.** Transdisciplinaridade

I. Espaço Agora/Capacete
II. Título

dois pontos

conversa entre **Milton Machado** e **Luiz Camillo Osório** 6

índice

AFRO-AMÉRICAS

Arte e Arte Africana Os Dois Lados da Lacuna **Everlyn Nicodemus** 20

Um Templo Sagrado Chamado Ara **Rolf de Souza** 34

Afryka Teórica **Ivana Bentes** 44

Influências Africanas na Cibernética **Ron Eglash** 62

Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade **Maria Moreira** 74

O tropicalismo que tenha sido responsável pelo mulato... **Edson Barrus** 94

"Raízes e Fios" Ciberespaço Polirrítmico e o Black Electronic **Erik Davis** 98

Foi Pura Arte **Fernando Gerheim** 112

conversações

projeto da artista **Carla Zaccagnini** 119

dois pontos

conversa entre **Milton Machado** e **Luiz Camillo Osório** [realizada por e-mail entre 27/10 e 6/12/2001]

Jake & Dinos Chapman **Hell** [detalhes] 1999 instalação

27/10 **Milton, acho que a melhor maneira de iniciar este papo será com você se apresentando, falando um pouco da sua trajetória, ou seja: como você se tornou um artista. Temos conversado muito e percebo que você tem reclamado de nossa falta de memória cultural, no sentido de que saiu daqui há 7 anos atrás e agora, ao voltar, parece um estrangeiro na sua própria terra, tendo que se apresentar novamente depois de 30 anos de praia... Por isso, acho interessante você começar falando de onde veio e por onde passou, para facilitar este reconhecimento e recuperar alguma memória do seu circuito pessoal – ao menos. Faça este pequeno memorial e daí partimos para o resto. Até. Luiz Camillo**

28/10 Meu tio Luis era Capitão de Mar e Guerra. Comandava um belíssimo navio-escola, todo branco, cheio de velas. Meu primeiro grande sonho foi ser como ele: fardado, viajado, descolado. Ele costumava trazer-me brinquedos importados de presente, um MG prateado movido a pedal, um Ford vermelho movido a pilha, modelos 1951. E um Mecano, daqueles kits de montar com parafusos, porcas, peças de ferro, motor, para construir helicópteros, torres, rodas gigantes. Portanto, devo também a meu tio meu segundo grande sonho, de ser engenheiro. Escapei das escolas e dos serviços militares – minha falta de vocação começava pelos meus pés chatos – mas acabei entrando para a escola de engenharia da PUC, que freqüentei por um ano. Mas meus amigos mais próximos estudavam arquitetura, e aproveitei um impasse causado por problemas desfavoráveis de geometria analítica no espaço e um teste vocacional favorável para prestar novo vestibular para a FAU-UFRJ, onde me formei arquiteto em 1970. Nos cinco anos de faculdade, o que menos fiz foi freqüentar aulas. Era representante de turma, delegado externo do diretório estudantil, fundei e dirigi o cineclube da escola com o amigo Antonio José, e estagiava em escritórios. Mantive por muitos anos um grupo de estudos, que enriqueceu minha formação alternativa. Em 1969 participei, com uma equipe de colegas do quarto ano, do concurso internacional de escolas de arquitetura, evento da Bienal de São Paulo, e ganhamos uma medalha de prata – segundo lugar, empatados com a França. Foi minha primeira exposição coletiva. O que mais fazia, além de ir ao cinema (sou "geração Paisandú", em 67 assisti 2,7 filmes por dia), e de política estudantil, era ir ao MAM. Foram minhas primeiras "exposições individuais": lembro-me vivamente do cheiro de óleo e terebentina das pinturas de Ivan Serpa, de Flavio Shiró, do espanhol Genoves. Gostava daquilo, me inebriava, mas não tinha nada a ver comigo, esta coisa de arte. Eu sempre desenhei muito, desde criança, mas "ser artista" era ser especial, e eu era futuro arquiteto que sonhava em dirigir filmes.
A dificuldade de inserção no mercado não foi o único fator que me afastou da prática profissional de arquitetura. Ali por 1969 eu vivia intensamente uma fase psicodélica. Sexo, drogas, rock&roll, e psicanálise. E logo um primeiro casamento. Percebi que não encontraria a arquitetura que eu desejava fantástica nas pranchetas dos escritórios, nem o mundo que eu desejava real nas repressões pós AI-5. Tornei-me violonista! (a sério, estudei violão clássico por seis anos, tive alunos). Aí, de vez, de verde e amarelo, "o meu mundo caiu". Como sobreviver, no barato? Fiz de tudo: muita fotografia, de posters de crianças a still de cinema, capas de livro e de disco, ilustrações para o Opinião, modelo em desfile de modas, figuração em novelas, anúncio de desodorantes. Essa fase de livre e franco atirador só foi terminar em 1979, quando Lygia Pape me convidou para dar aulas no Centro de Arquitetura e Artes da Santa Úrsula, onde fiquei até pedir demissão, em 1996.
No início dos anos 70, o amigo Luis Antonio Marangoni, dono da Veste Sagrada (outro dono de butique chique era Adriano de Aquino, com sua L'Air du Temps), malocava as roupas e transformava a loja em galeria de arte noturna, com exposições experimentais e enlouquecidas performances. Foi onde lancei, em 73, minha revista em quadrinhos "A Esperança no Porvir", empreendimento underground que me acabou em prisão. Depois fechou de vez para abrir ali a Central de Arte Contemporânea, excelente galeria de vida curta onde expuseram muitos artistas nacionais – como Barrio, Herkenhoff, Ivens Machado – e internacionais, gente do Grupo Fluxus, como Dick Higgins. Ainda na fase Veste Sagrada, Marangoni insistiu que eu deixasse ali alguns desenhos, em consignação. Veio um dia Gilberto Chateaubriand, acho que buscava algo de Antonio Dias, e se deparou com "O Princípio do Fim" – título sintomático – um nanquim sobre papel repleto de discos voadores que foi capa da "Esperança...", e que me deu trabalho de explicar aos agentes do SIEx que me prenderam. Gilberto não comprou nada, mas indicou-me para uma coletiva na Galeria Intercontinental, onde o conheci e marcamos encontro, em sua casa. Desta vez comprou praticamente toda minha produção de desenhos, fato a que reagi de duas maneiras: animado e surpreso, pela iniciação, e triste, pela perda dos desenhos. Assim começou, e o que vem depois é currículo: logo alguns salões, e uma primeira individual na Maison de France, em 75. Uma segunda acontceria em 78, na Saramenha, uma das melhores galerias da época. Meses antes da data, Gilberto voltou à carga, e comprou todos os trabalhos da exposição, por isso cancelada. Só fui mostrar aqueles desenhos em 81, na Funarte, numa exposição do projeto ABC-Arte Brasileira Contemporânea, criado por Paulo Sérgio Duarte. Também em 81 expus na Cesar Aché a série "As Férias do Investigador", que me valeu as alcunhas temporárias de "Inspetor", até "Detetive", para os menos atentos. A boa recepção das duas mostras valeu-me também a celebração pelo crítico Wilson Coutinho, desatenta a seu modo mas atenciosa, do "artista revelação do ano".
Seis anos de intervalo entre a primeira e a segunda individuais é muito tempo para um artista em início de carreira, e por isso meu trabalho não teve a devida visibilidade nos anos 70, época de intensa produção. Outra razão que justificaria essa invisibilidade

indevida – estamos aqui falando de "falta de memórias do circuito" – é meu próprio esquecimento deste circuito e suas rotinas. Por três vezes abandonei essa arena, para estudar. Em 78, voltei à FAU para uma especialização em urbanismo; de 80 a 85 fiz o mestrado em planejamento urbano, no IPPUR; e recentemente – foi o que me levou para Londres de 1994 a 2001 – fiz meu doutorado no departamento de artes visuais do Goldsmiths College University of London.
É claro que não parei de trabalhar durante esses longos períodos, mas o circuito trabalhava a sua maneira, cobrando dedicações exclusivas. De fato, minha dedicação sempre foi exclusiva, mas não sou o que se pode chamar de um especialista, que é outra exigência do circuito.
Não creio que minha fase de desfiles e modelos informe de algum modo minha produção, mas todos os desvios da especialidade fornecem elementos para a constituição de meu trabalho. O estudo teórico das cidades sempre me interessou, e muitos trabalhos refletem tal interesse. Não me tornei concertista, mas meu limitado conhecimento de música me possibilita pensar trabalhos "musicais", como nas esculturas com mapotecas "Heavy Metal" ("Território Ocupado", EAV-Parque Lage, 1986) e "HI-FI" (19ª Bienal de São Paulo, 1987), em que pude dialogar à vontade com o compositor Rodolfo Caesar, sempre um colaborador.
A fotografia sempre foi recurso e instrumento, embora só na recente exposição "Sobre a Mobilidade", em 2001 no Paço Imperial, eu tenha mostrado fotografias de modo mais sistemático, quase exclusivo. Esta minha "mobilidade" também acaba sendo, creio, outro fator de dificuldade para a acumulação de memórias. Quando críticos curtiam a satisfação de classificar-me como "desenhista", eu mostrava fotografia: "Puxa, que pena, virou fotógrafo, você que era tão bom desenhista!". De repente o fotógrafo mostrava pinturas, justo no momento em que os críticos se confortavam em me reclassificar como "escultor minimalista"; e há esse exercício permanente da escrita, que acaba me valendo uma fama de "artista-cabeça", o que acaba por arrebentar de vez esses limites e demarcações

Damien Hirst Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding 1991
MDF, melamina, madeira, aço, caixas de plástico, peixe, solução de formol 5% 183 x 274 x 30,5 cm

das áreas de segurança e conforto dos pés. Se tudo isso representa alguma dificuldade para alguns críticos, que são escritores-cabeça, maior é para proprietários de galerias, e até para alguns colecionadores menos-cabeça. Já tive uma exposição cancelada porque não mostraria pinturas – isso nos anos 80, quando não pintar era feio, e da parte de um galerista que achava que sua monomania de só mostrar pintura era bonito. O que me incomoda mais nesses desacertos do ou meus com o circuito é a falta de textos analíticos – há alguns e competentes, mas são esparsos e mais jornalísticos – que dessem conta da eventual complexidade de meu trabalho. São poucos os autores que se ocuparam deste exercício de atenção, cabendo muitas vezes a mim mesmo, ao escrever textos sobre meu próprio trabalho, um papel de co-autoria e de parceria ensimesmadas. Isso só chegará a bom termo quando eu tiver a oportunidade de editar um livro, ou de reunir esses trinta anos de trabalho numa exposição compreensiva, como retrospectiva. Para isso são necessárias outras cumplicidades, conquista não muito fácil para um "inspetor que vive em férias".

30/10 Milton,

Pela leitura deste seu memorial poético/existencial fica a impressão de que há uma tensão interna entre a opção convicta de que o "seu" circuito é inevitável e à margem do grande-rio e uma exigência de recepção (estudos analíticos, inserção comercial e institucional, etc.) similar a que é dedicada àqueles que mergulham fundo na corrente, ou na especialização, como você diz. Mas isto não é possível!! São tempos e espaços diferenciados. À sua maneira, com o compromisso ético que marca sua trajetória de artista, fostes atrás de sua especialização – não se faz um doutorado no Goldsmiths' College impunemente – que certamente aposta em um circuito experimental atrelado de algum modo à universidade. Cabe a nós, desacademizar a universidade, tirar dela os vícios corporativos e burocrático, para torná-la um lugar arejado, onde os estudos analíticos possam ecoar para fora do campus, circular com alguma visibilidade e relevância. As pessoas têm que acreditar que a universidade é sinônimo de experimentação, se não for isto, não será nada, virará escola técnica. Criar outros circuitos, que não sejam independentes do meio, mas que mantenham autonomia e algum atrito com a lógica cada vez mais comercial que rege as decisões centrais é uma exigência que você tem assumido desde o seu tempo de Parque Laje. Fiz este longo comentário para que você fale um pouco sobre este seu papel como "artista-pesquisador-professor", primeiro na EAV e como você imagina sua atuação agora na universidade. Você acha que temos alguma chance na universidade? É claro que deves também comentar meu comentário, se for o caso.

abraços

Luiz Camillo

1/11 Prezado Camillo

Não creio que não seja possível trabalhar tempos e espaços diferenciados: a negociação destas e outras diferenças (a não ser que existam diferenças entre diferenças, e que umas desqualifiquem outras) é própria do trabalho de arte. Um crítico como Michael Fried pretendia – quando escreveu "Art and Objecthood" – delimitar espaços diferenciados para a pintura e a escultura, cuidando de reservar e nomear um espaço menor para artes menores – "literalist art", referindo-se especificamente ao minimalismo e aos "objetos específicos" de Judd – obras que identificou como indiferenciadas, denunciou como teatricalidade, e bombardeou como inimigas da verdadeira grande arte. Mas Fried era um (brilhante) formalista. Nestes tempos em que os objetos são irrevogavelmente não específicos, não podemos mais olhar para a bola de cristal que mostra espaços e tempos diferenciados (ou impróprios) e reclamar de não ver propriamente cristal, o próprio.

Não creio que exista um espaço próprio da arte – um "seu" espaço, de exclusividade – embora existam modos próprios à arte de espacializar problemas, de incorporá-los. O tempo do samba é impróprio, se o tempo da arte é de valsa; Morro da Mangueira é impróprio, se o espaço próprio é o MAM, e se o refrão for PROPRIEDADE.

Artistas cujos circuitos – "seus" circuitos, para reafirmar sua ênfase – são inevitáveis são justamente aqueles que mergulham fundo na corrente. De que corrente estamos falando? Contínua ou alternada? Artistas da corrente contínua produzem eletricidade estática, são afluentes, pretensos alimentadores do mainstream, daí que são cautelosos. Artistas da corrente alternada são desencapados, dão choque, são caudalosos. E – só que aí vai depender de um circuito que não é o "seu" (o refrão aí é PROPRIEDADE) – são, ou serão influentes, se este circuito não secá-los. Seria ingênuo supor-se que este circuito é evitável; mas seria caudaloso – perdão, quero dizer cauteloso – supor-se a propriedade de sua impropriedade. Ou vice-versa.

Em relação às exigências que você menciona e me atribui – minhas? quem anda exigindo o quê, e de quem? – o que não é possível é que eu, de fato qualquer artista, pretenda uma recepção similar a... Impossível e indesejável. Recepção similar é festa de formatura, baile de debutantes, entre outros espaços e tempos de cerimônia, indiferenciados.

Antes de falar de universidade, mas já falando dela, e das faculdades de direito: que tipo de legislação ou legitimação julgaria que se fazer um doutorado é um ato condenado à impunidade? Poderia citar Carlos Zilio, Lygia Pape, Regina Silveira, Carmela Gross, Carlos Fajardo, entre tantos artistas que passaram – têm passado, presente contínuo, corrente alternada – anos na universidade fazendo mestrados, doutorados, pós-doutorados, ensinando e orientando (tantos!) novos mestrandos, doutorandos – em outras palavras: mergulhando fundo na (sua, nossa) corrente em busca de outros cursos do rio ou de outros rios que levam a outros rios, cujas experiências seria necessário investigar, para efeito de jurisprudência. Se escaparam impunes (?), é porque apresentaram provas, álibis, testemunhas. Em meu caso particular, não teria como prever a duração da minha pena e, uma vez aplicada, se prescreverá. O que sei é que,

mesmo não sendo eu réu primário, cumprirei a pena em liberdade. Tenho provas, e álibis: meu crime de sete anos de mobilidade cometido algures foi flagrado pelas câmeras, e a prova disto está lá, ainda nas paredes do Paço Imperial. Se o julgamento acontecer até domingo... O delicado é que minhas testemunhas são oculares. Com excessão de seu atencioso artigo no JB, nenhuma linha conseqüente foi escrita sobre a exposição. Desta os críticos – bem, que críticos, se só temos O Globo e/ou o JB? – não escaparam impunes. E com sua imobilidade ou mergulho raso condenaram-nos a dividir com eles a cela da câimbra e da superfície. Neste caso, prefiro a solitária. No entanto notemos, ilustre colega, que o que consta dos autos é: "doutorado no Goldsmiths' College", isto é, universidade de algures. Aí, meu caro, com este agravante – abandono da vítima, sem prestar-lhe socorro? – pernas prá que te quero, e sorry!, periferia. Se isso aqui é o grande-rio e Londres e outras praias lhe estão à margem, só me restará cortar-me a orelha, a própria, como derradeira opção convicta ("convict", em inglês, traduz "convicto"; mas também pode significar "condenado", fica a opção). "Mas, afinal, quem é a vítima?" foi a quinta e última pergunta dirigida ao Investigador. E este respondeu: "Minha cara Madame, sinto muito, mas neste exato momento entro em férias. A resposta a essa pergunta a senhora terá que descobrir sozinha. Passe bem". E retirou-se.
("As Férias do Investigador", catálogo, Galeria Cesar Aché, 1981).
Na verdade, minha decisão de fazer um doutorado não teve a ver nem com apostas nem com circuitos. Resultou de demandas de um trabalho em progresso – "História do Futuro" (HF), iniciado em 1978 – que eu não conseguiria fazer progredir permanecendo aqui envolvido pelas apostas e pelos circuitos, que só progridem se permanecem. Cabe lembrar que os últimos movimentos de HF foram executados no Museo Civico Gibellina, em uma cidade siciliana destruída por um terremoto, longe portanto desta terra firme ("Interventi", individual, 1991). Eu pretendia, de início (em Londres, digo), um mergulho profundo e de cabeça nas interioridades deste objeto não específico, mas acabei percebendo que minha maior oportunidade estava em poder ausentar-me dele, de fato ausentar-me de todo meu trabalho de produzir objetos. Como se construísse um muro, um muro hipotético (na verdade, não parei de produzir objetos, e um muro, ainda que teórico, é um objeto) sobre cuja superfície eu pudesse ver algo mais do que este próprio muro, em toda sua impropriedade: uma superfície com uma profundidade hipotética, uma parede através da qual eu pudesse ver meu trabalho, meus objetos projetados numa sala ao lado – uma sala próxima, mas uma outra sala. Sem dúvida, um trabalho de perda, uma vez que ver e projetar, neste caso de ausência e transposição deliberadas, só seriam possíveis com meus olhos deliberadamente fechados. No entanto, de olhos fechados, ainda me restaria tocar a parede aqui e ali, ali e agora, de modo a tornar meu trabalho tangível. De modo a tocá-los – ambos, muro e trabalho – com olhos de um cirurgião. Sem dúvida, ainda uma arquitetura de interiores; mas uma na qual as paredes se abrem a alguma exterioridade. O título original da minha tese é "After 'History of the Future': (art) and its exteriority".
Fiz esse relato pessoal para comentar sua proposta ou desejo relativos à universidade como lugar arejado, como sinônimo de experimentação, e que crie atritos. Caudalosa, digamos. Pois apostemos, juntos, neste grande rio.
O que tenho observado em minha nova, recente experiência como professor-pesquisador (do CNPq) na Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, é que o desenho do curso enfatisa e acaba induzindo seus estudantes, que são artistas praticantes, a este tal mergulho profundo e de cabeça na interioridade de seus próprios trabalhos, movimento que procurei evitar, e que acho importante compartilhar. Escrever sobre o próprio trabalho certamente que é oportuno. Mas não acho que o espaço acadêmico seja o lugar mais oportuno para o aproveitamento desta oportunidade. Nem uma tese o formato. Justamente porque existe aí um julgamento "por aproveitamento"; e somente em alguns casos, graças à inconsistência das formações anteriores, estes esforços literários de auto-crítica, e pior, de auto-interpretação, são aproveitáveis. O que tenho procurado sugerir a meus orientandos é um salto em distância (se para isso for necessário um recuo, que seja para ganhar impulso), um movimento de translação e transposição para outras salas, encorajando-os a escrever sobre algo que me pertença tanto como pertence a eles, porque pertence a todos, ao território das exterioridades onde os trabalhos se encontram, e se separam. Se um estudante me oferece uma tese onde discuta, digamos, a questão da paisagem, ou do informe, ou da planaridade, ou do corpo, ou do espelho, ou da nuvem, ou do falso (estou exemplificando com questões que estão sendo de fato abordadas por estudantes do curso), terei muito mais interesse em ver sua produção de objetos que lidem com a questão da paisagem, do informe, da nuvem, etc. E mesmo que escrever, e escrever teoria, continue representando uma dificuldade, melhor uma teoria em débito com o escrever e com a teoria do que com o próprio trabalho. O primeiro pode ser aperfeiçoado no curso das avaliações e orientações. Já o débito com o próprio trabalho será avali(s)ado pelo(s) circuito(s), cabendo as opções individuais pelas devidas propriedades. Penso que com essa separação de compromissos e de arenas - uma coisa é trabalho de estúdio, outra é tese de mestrado ou doutorado, com diferentes critérios de julgamento e aproveitamentos – o lance experimental só teria a ganhar. Aposto.

3/11 Milton,
Ainda estou lendo o seu e-mail, pela terceira vez, mas quero mandar a resposta sem tê-lo assimilado completamente. Na verdade, acredito que este exercício de te responder – na verdade não me caberia responder mas perguntar, mas como nossa conversa sempre descamba alegremente para a troca/confronto de argumentos, deixe-me comentá-lo, querido amigo. Tomara que a Item nos libere algum espaço extra. Este esforço de resposta será determinante para

Milton Machado London Snow Africa/London Hole Brazil 2000 fotografia 150 x 100 cm coleção do artista

adiantar alguma compreensão. Antes de tudo, obrigado pela menção à minha crítica atenciosa no JB. Prefiro ver o atencioso aí como uma qualidade positiva e necessária – se é que ainda existe alguma – da escrita crítica, no sentido de pôr em foco uma poética, chamar a atenção para, delimitar/liberar uma fala a respeito de, coisas que nós dois acreditamos como sendo relevante para potencializar as tais exterioridades da arte. Entre parênteses, creio que arte e exterioridade sejam quase sinônimos – não há interioridade da arte, pois não? o Damien Hirst tem razão! Se fosse ver o atencioso pelo lado negativo, tomaria a crítica, o exercíco crítico que faço precariamente no jornal, como uma espécie de gentileza estéril, cujo único intuito seria alimentar a fogueira das vaidades. Tô fora. Mas você diz coisas fundamentais sobre circuitos e diferenças. Concordo inteiramente com a maioria das posições. Quanto à tal história da minha provocação em relação à recepção similar...... gostei da sua lambada, certeira, mas não creio que seja só baile de formatura e outras tantas cafonices. Recepção similar, pelo menos foi este o sentido de que falei, é querer dançar a noite toda – mesmo na festa de formatura – com alguma "morena" receptiva. Dance a noite inteira mas dance bem, num é isso? Recepção é só a troca correspondida e no caso da arte, a vontade de ter alguma reverberação – pela crítica, pelos outros artistas, pelo público, seja ele qual for – que retorne algum movimento – sempre a mobilidade – que nos empurre em alguma direção, não estática nem afluente, mas sempre cautelosa e caudalosamente em busca de outros espaços e exterioridades. Somos um meio precário porque não sabemos criar formas novas de reverberação e os artistas também têm uma parcela de responsabilidade, ou melhor, de irresponsabilidade. A capacidade de fazer não vem nunca seguida pelo esforço de compreender. É uma classe que se fecha no fazer, você, Milton, é das raras exceções, acredite. Para enfrentar isto, creio não formalisticamente – apesar de ser chamado recorrentemente de formalista, vou acabar ficando com orgulho disso – que as diferenças e os espaços diferenciados são necessários, mesmo que as propriedades tenham valor de troca distintos.
Acredito, apesar de estar envolvido seriamente com o mainstream, com o circuito "fechado", que circuitos tangenciais e desviantes podem ser buscados, e mesmo com choques advindos de curtos-circuitos circunstanciais, estes não me/nos liquidarão nem me/nos impedirão de circular, passar entre as correntes. Amanhã posso ter outra opinião, me achar um ingênuo, etc., tá limpo. Quanto a este tema da propriedade, do próprio, tem uma frase do Holderlin que é bem interessante, em que ele diz algo assim – "nada mais difícil do que o livre uso do próprio". A dificuldade do próprio é encontrar o livre uso, que não deixa de ser uma maneira de se manter sempre no processo vertiginoso e desencapado da apropriação/desapropriação dos espaços e exterioridades da arte.
Chega pois hoje tem fla x flu, e eu já tô ficando ansioso para ir pro maraca.
Um abraço tricolor. Luiz Camillo.
PS – fale mais sobre as exterioridades. Adorei seu comentário a respeito da delimitação de distintos territórios teóricos, na obra poética e na universidade. De novo as exterioridades.

9/11 Olá Camillo
1x0, 6x2...uau, que o Flu nos empreste sua redonda inspiração! E o Billy Blanco, cujo samba diz assim: "Pelos estatutos da nossa gafieira, dance a noite inteira mas dance direito". Dependendo das reverberações da bela morena, dançar direito pode se confundir com dançar bem. E também vai depender do salão. Pisos escorregadios deslizam melhor que carpetes.
De novo às exterioridades. No subtítulo eu escrevo: "(arte) e sua exterioridade". Por que entre parênteses? Porque arte não existe, existem apenas trabalhos de arte (nossas homenagens a Gombrich, que foi quem escreveu isso aí, e quem escreveu "A Estória da Arte" – "story", que não é "história", como quer a tradução brasileira). À minha maneira, digo que arte não acontece, ao menos não acontece como arte. Do mesmo modo a história. Nada acontece como história, nada acontece como arte. Não fosse assim, se arte adquirisse existência plena garantida em documento de identidade, não existiriam mais trabalhos de arte, incluindo aí a negociação de sua significação. E existiria finalmente sua História, escrita, ponto final. Parênteses delimitam um intervalo, como na notação matemática. Apelo para um intervalo para falar de arte como uma presentação, ou uma presentificação (devo estar inventando palavras), ou simplesmente para poder falar de arte em algum presente. Neste intervalo, a arte se dá, oferece-nos sua possibilidade de constituir um evento. Penso que neste espaço e neste tempo delimitados, arte adquire, ou toma de empréstimo, uma interioridade. Explico: O que chamo de sua exterioridade é algo que o trabalho contém, já em si, mas como excesso ou suplemento, como potencial intrínsico de significação (excesso e suplemento de, e não a, portanto constitutivos). É essa qualidade que abre o trabalho às interpretações diferenciadas, que fazem do objeto de arte algo mais do que ele já é e significa em sua presença dada, imediata. É essa exterioridade que possibilita falar-se de projeções, de ressonâncias, de encontros e embates do trabalho com outros trabalhos. Aberto à sua própria exterioridade, a toda possível referência e relação com o que lhe é exterior, o trabalho se transforma continuamente, e se torna outro diante de si mesmo. Sua exterioridade é, do trabalho, seu mais íntimo e significativo conteúdo. É essa qualidade que faz com que o trabalho seja, e trabalhe, para nós. Fazer de tal conteúdo uma presença – ou melhor, um valor – é uma ação, um trabalho do trabalho de arte. No entanto, essa presença extraordinária, esse valor que substitui a mera presença, não tem como acontecer sem a transformação deste mesmo presente
O trabalho que significa invariavelme projeta sua exterioridade, onde os ob, operam por meio de deslocamentos e transformações, seja dos lugares e das condições para a produção de arte, seja dos significados – do trabalho, do lugar do trabalho, da arte mesma – ativados por sua produção.

É possível que você detecte nesta fala articulações de idéias de Heidegger – a sua clareira, a fissura – e de Derrida – suas noções de différance, traço, suplemento. Com este aí, nos aproximamos de clareiras e fissuras sem esperar encontrar quaisquer essências. Não há essência se a coisa em si não existe, senão extraordinariamente. Embora se sinta um perfume, muitas vezes do próprio sovaco (radical livre uso do próprio). Acho que com isso toquei mais ou menos nas questões que você sugere. Só a referência a Damien Hirst e suas razões é que deixei de fora. Para falar de tal exterioridade seriam necessários outros intervalos, e mergulhar fundo na interioridade da fogueira das vaidades. Ainda que nem todos se queimem, desta ninguém está fora.
Abraços
Milton

13/11 Vamos lá,
fleur de mangue – seria este o perfume que exala o livre uso do próprio?
Mas falemos das exterioridades. "(arte) e suas exterioridades". Adoro este subtítulo da sua tese de doutorado; e encaixaria nele o título da minha tese de doutorado: "a forma como lugar". É neste lugar criado pela (arte), criado pela soma de suas exterioridades, que todo e qualquer sentido poderá surgir. Não há mesmo uma interioridade, uma verdade do artista ou da Arte, mas um coeficiente artístico, para usarmos o teu amigo Marcel, que viria do encontro entre o que se quis e não se teve e o que não se quis e surgiu. o grande problema da Arte (e do artista) é sempre se levar a sério demais, entendendo isto como uma inflação de idéias e gestos criativos que somem diante de um encontro fortuito com a surpresa. Entre a imprevisibilidade da vida e a intencionalidade da Arte, esta última desaparece. Digo isto depois de ver uma certa quantidade de coisas deste Rio-Trajetórias. Nada contra o evento, contra a reunião de experimentações casuais, mas sim contra esta institucionalização da intervenção artística com hora marcada. Vê lá se o Barrio ia marcar hora e lugar para jogar suas trouxas, ou o Flávio de Carvalho para entrar em uma procissão, ou o Cildo para inserir-se em um circuito ideológico?
Vai-se e faz. Quando o Flávio marca hora para vestir seu New Look, marca de verdade e convoca toda a imprensa, mobiliza o espetáculo, sai na capa do Cruzeiro. Marca a hora, sem querer ser marginal.
Acho fundamental esta sua discussão das exterioridades pois ela põe um limite neste papo de anti-arte. Nada mais careta hoje do que defender a anti-arte, que se sustenta em uma certeza impossível sobre o que seja Arte. Arte e História são eventos que irrompem no intervalo entre ser e poder ser. É a capacidade de sempre tornar-se.
Acho fundamental estes teus parênteses: (arte) em vez de Arte.
Uma discussão que foi perdida de vista é a de obra. O que me interessa nela é a exterioridade, aquilo que esta lá – material e imaterialmente – fora do sujeito, do indivíduo, das certezas egóicas. As formas de permanência da idéia de obra têm que ser discutidas seriamente, tendo em vista as novas formas de reprodução e disseminação de idéias visuais.
Quanto ao Damien Hirst, sei o quanto você "gosta do assunto"! Da capacidade dele de jogar as regras do jogo, dançar bem a noite inteira de acordo com a música tocada. Ele acredita na exterioridade ou ele manipula a institucionalidade? Podemos pensar a exterioridade descolada, o que não quer dizer independente, da institucionalidade (mercado, circuito, museu)? Será a instituição o único lugar da arte? Faço estas perguntas para que você discuta o Hirst, os YBA, a cool britania, depois do Bin Laden. Afinal, tudo está diferente depois do 11 de Setembro.

28/11 Prezado Camillo
De certo modo Flavio, Barrio e Cildo também fizeram ações com lugar e hora marcados. Flavio em dia de Corpus Christi, São Paulo 1932, nossos amigos e conterrâneos algures (hmmm!) e outrora, e todos – afinal são artistas anticlockwise – em hora e local errados, já que acertaram seus ponteiros pelo balanço das horas. O evento de hora certa Rio-Trajetórias é talvez excessivo, por certo excedente às programações da London Biennale, que vale a pena lembrar, para falarmos de outros tempos, lugares, demarcações. Esta foi uma série de eventos anti-programa, uma idéia genial de seu "fundador e presidente" David Medalla. Teve duração de um ano, mas o calendário era intermitente. Participava quem quisesse, desde que respondesse, a seu modo e qualquer, à sugestão de se fotografar com arco e flechas junto à estátua de Eros, em Piccadilly Circus. E que buscasse por conta própria hora, lugar, meios de produção e divulgação. Para se ter uma idéia de sua informalidade, não saiu, naquele ano de 1999-2000, nem uma linha sequer de referência nos meios de comunicação (com excessão do texto/convocação que Guy Brett fez publicar na americana ArtForum, que acabou atraindo muita gente de fora). As reuniões semanais se davam na seção "Religião e Exoterismo" de uma livraria, esticadas num pub. Concorridas, mas – sintomaticamente – com pouca presença de artistas ingleses, de regra monoteístas. Suas ações foram incontáveis e díspares, da "individual" de um cara que carregou por onde andasse, num carrinho de terra sobre rodas, mudas de batatas (alguma presença inglesa), que cresceram por um ano para serem devoradas coletivamente numa performance de encerramento, até exposições organizadas em espaços alternativos, ateliers de artistas, logradouros públicos. Tudo feito na penumbra, longe dos clarões do circuito iluminado, transmitidas pelo rrrrrrrrr silencioso do boca-a-boca, do mano-a-mano das filipetas, do meio-a-meio do email. Essa informalidade fica mais difícil no circuito ao ser nativo do Rio de Janeiro, onde só aos vencedores as batatas, e onde a questão onto-hamletiana de ser-ou-não-ser traduz-se pelo omeletiano pertencer-ou-não-pertencer, que faz com que carrinhos de terra sobre rodas se confundam com arte sobre cadeiras de rodas. Aqui não há lugar para circuitos capengas que ousem concorrer com nosso circuito perneta. De se esperar que a Prefeitura, depois dos estranhamentos, resistência e rejeição iniciais, acabasse assumindo parceria com os organizadores (a "curadora" é a carioca Cristiana de Melo,

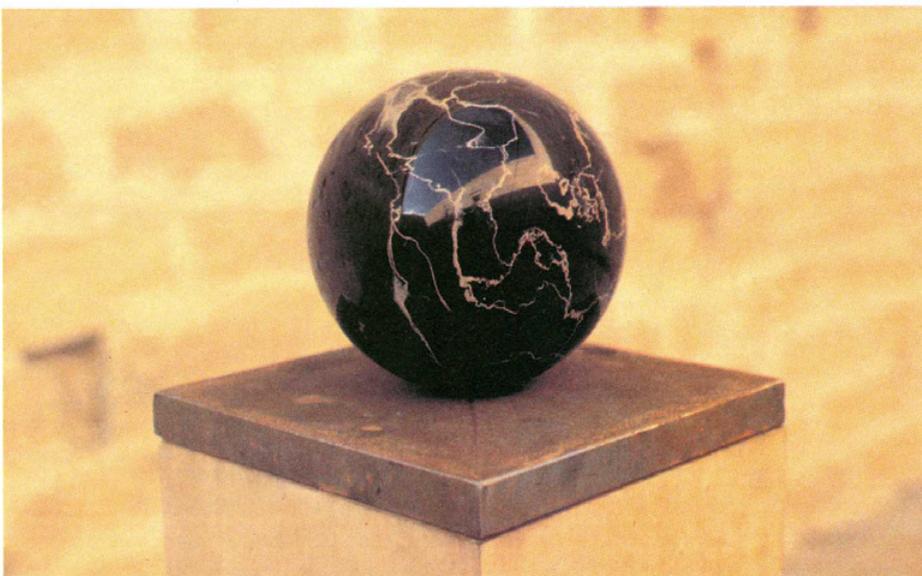
radicada em Londres), um bando de forasteiros que invadiram a cidade com seu entusiasmo pedestre, que acabou contagiando tantos artistas locais, ávidos por mostrar trabalho em qualquer circunstância. Rio-Trajetórias não seria possível sem um mínimo de institucionalização, afeita exatamente à institucionalização do mínimo. Não sei se existe a vontade ou o plano de repetir a dose, de transformar o evento em bienal. Não seria mal, é bom a agitação, embora eu tenha dúvidas sobre qual resíduo restará como depósito. No mínimo, fica um exemplo de atitude não-exemplar, propiciando uma visão crítica do circuito, de seus refrões, propriedades. Bom também seria cruzar o projeto com a nati-morta Bienal do Rio (quem se lembra?), que poderia ter sido o máximo, não tivesse sido abortada por ação dos mesmos forceps institucionais.

Em Londres essas não-coisas acontecem diferente, e diariamente. Há um circuito alternativo pulsante justamente porque o circuitão tem um corpo, corpaço de loura cheia de reverberações, identificável por sua robustez beirando a obesidade.

Alternativo não quer dizer esquálido e, mesmo que lhe falte um tanto de carne e gordura, há sangue jorrando em constante circulação. De fato, o coração que bate por um circuito acaba irrigando o outro.

Agora, num salto vertiginoso do hot in Rio para o cool Britannia, cruzemos "as formas de permanência da idéia de obra [que] têm que ser discutidas seriamente", como você propõe, com o "assunto" Damien Hirst, ávido devorador de batatas, entre outras criaturas que não escapam às suas soluções de formol. Conservadoras? Formas de permanência? De idéias de obra?

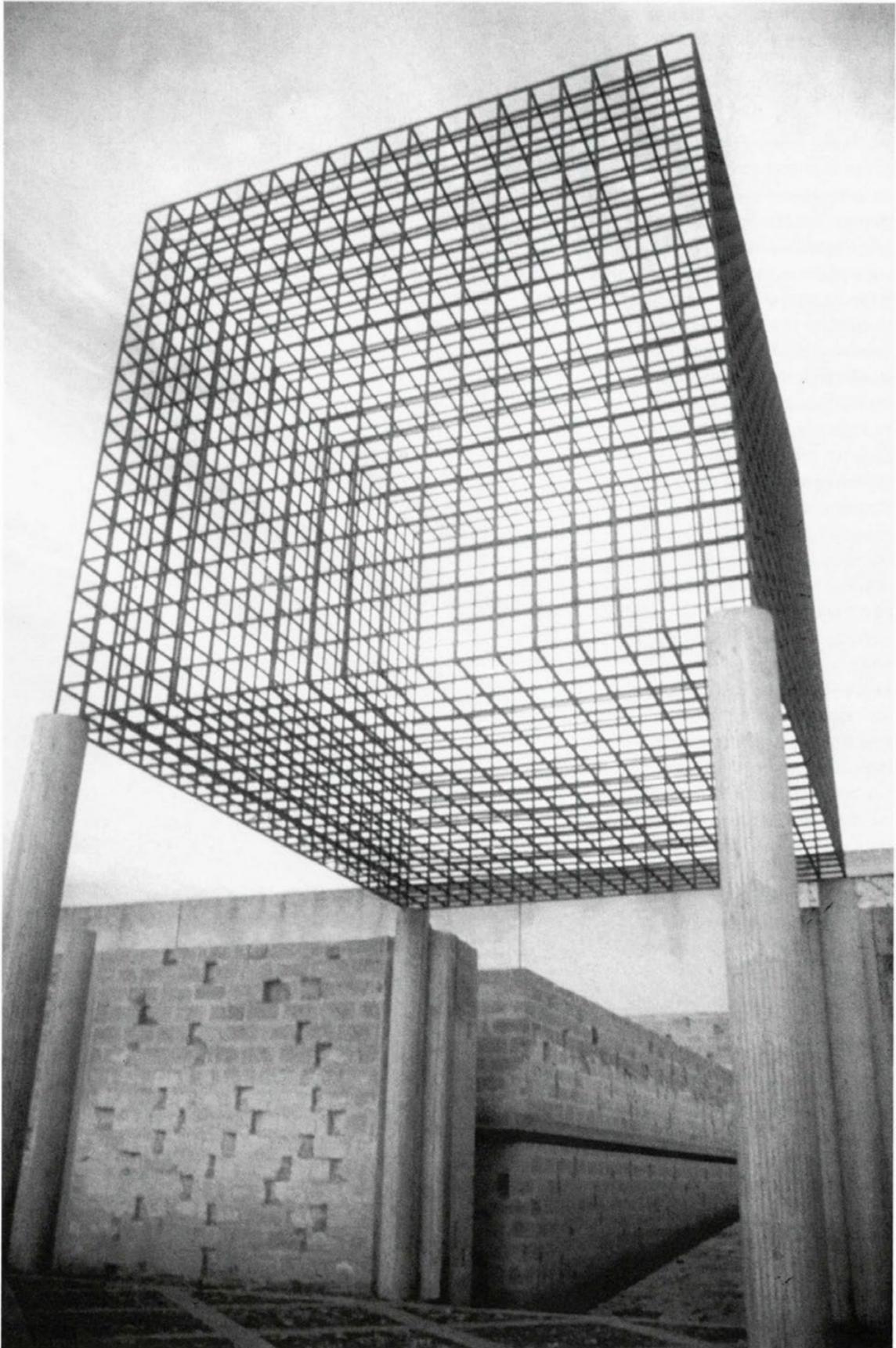
Este aí, e seu lugar no circuito, têm que ser discutidos seriamente. Mas aí teríamos que tentar precisar de quê consiste a sua "obra". Para mim – e principalmente para ele próprio – Damien Hirst é o maior! É o maior! É o maior artista do mundo. No entanto, embora eu considere interessantes algumas de suas esculturas – e por motivos muito idiossincráticos, gosto por exemplo de seu esquartejamento de vacas gêmeas malhadas pelas referências que vejo a seriações

Milton Machado Nômade [de **História do Futuro**] 1991 mármore portoro, ferro e madeira ø 26 cm
coleção Museo Civico Gibellina, Itália

e cálculos de um Donald Judd – acho que muito de seu trabalho (de produção de objetos) é tolo. Trabalho tolo, maior artista do mundo? Pois, o "maior" artista do mundo não tem necessariamente que produzir bons trabalhos, e sim estabelecer (novas) ordens de grandeza e validação, que não passam pela obra senão en passant. Diante de Damien Hirst e de suas ambições de artista em riste, todo outro artista é menor. Lembremos alguns de seus títulos. De seu livro: "I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, For Ever, Now"; do clip que dirigiu por encomenda do Channel 4 de televisão: "GOD"; de sua exposição em 2000 na galeria Gagosian em Nova York: "Theories, Models, Approaches, Assumptions, Results and Findings"; de alguns trabalhos desta exposição: "Concentrating on a Self", "Total Absolute Suppession of Pain", "Looking Forward to the Last Supper", "Trinity".
E de alguns valores monetários: 2 milhões de dólares, o custo da exposição; 10 milhões de dólares, o total de vendas no período de um mês; 1 milhão de libras, o preço da escultura "Hymn", da coleção Saatchi e que abria a exposição. Isto são falas de um Deus (que nem ouso traduzir em português e reais): onipotente, onipresente, onisciente, todo poderoso. E o Deus tem um arcanjo, de direito e de extrema-direita: o colecionador/propagandista Charles Saatchi (colecionador contumaz de Damien Hirst, propagandista contumaz do Partido Conservador). E este, seus querubins (não estou bem certo sobre as hierarquias): YBA, leia-se Young British Art, jovem arte britânica, que levantou vôo com a exposição Sensation, da coleção de Saatchi na Royal Academy, patrocinada – atenção! – pela revista Time Out, pelo mesmo Channel 4, e pela casa de leilões Christie's. Ou seja, do cabo ao rabo, do royal ao hiper-real, do diluído ao formol.
O site (lugar e objeto de trabalho) de Hirst são o circuito e o mercado, seus agenciamentos, suas representações, seus valores, suas negociações, seus limites; e sua "obra" se dá ao trabalho de esgarçar e testar tais limites, como numa espécie de demonstração por absurdo sem tese nem hipótese que só prova e demonstra o absurdo. Daí que rejeitar o trabalho e as ações deste artista – exemplar do que Sonia Salzstein astutamente denominou "exibicionalidade" – seria absurdo, como acho absurdo ficar fuçando sua obra em busca de boas ou más esculturas, pinturas, instalações, por sinal extremamente bem-feitas. Quaisquer outras qualidades, aqui, são secundárias. Discutir seriamente as formas de permanência da idéia de obra deve passar necessariamente pelo entendimento dessa nova desordem da ordem – novas, mas problematizadas por soluções conservadoras das quais não escapam nem os menores nem os melhores – e dos efeitos que trazem, às vezes levando ao impasse, aos trabalhos de produção, crítica, julgamento e interpretação que desejamos conseqüentes e responsáveis, por exemplo em nossas atuações no atelier, na universidade, no jornal, ou aqui mesmo.
Afinal, tudo está diferente depois de Damien Hirst, cujo fim, início, e centro, é o world trade. Pura interioridade.

28/11 Milton,
Ufa, suas respostas fazem pensar. Vamos por partes, bem à inglesa. Primeiro, não quero ter parecido implicante em relação ao Rio-Trajetórias. Que cada um faça a sua parte, abra seus micro-circuitos, desvende novas possibilidades de por em circulação seus trabalhos de arte. Isto é ótimo e seria, no mínimo, politicamente impróprio barrar estas iniciativas com argumentos de qualquer ordem. Por outro lado, o que me deixa um tanto na dúvida sobre como lidar com a iniciativa, é o caráter institucional das intervenções. Na verdade, voltando ao que você falava antes e que gostei tanto que aproveitei no meu texto para o catálogo do Panorama, a arte nasce sempre entre parênteses, hesitante do seu estatuto, da sua legitimidade, da sua verdade. Aí é que entra um pouco minha pinimba com este Rio-Trajetórias: ele se leva a sério demais. E o sério aí não diz respeito a acreditar no que está fazendo, isto é importante, mas sim em querer afirmar um fazer artístico no meio do nada. Está todo mundo fazendo Arte como se estivesse no museu ou na galeria. Será que isto é bom? será que não é a procura de outros espaços e modos de ser para a arte o que está em jogo? Quando falei do Flávio de Carvalho e da sua interferência na procissão, tudo bem, era dia de procissão, mas ele estava lá submetido às regras da procissão – e não da arte – e teve que correr quando o tempo fechou, caso contrário, apanharia feio.
Em momento algum ele usou o argumento "isto aqui é arte", para se proteger. Mais do que isso: ele escreve um livro sobre a Experiência e não fala em arte. Hoje falamos, ele não. O que importa aí não é só denominar assim ou assado, mas assumir riscos e tensões que a proteção institucional anestesia. A contrapartida ao risco é a liberdade experimental. Nestes casos, ser arte de saída é não ser nada de fato. Esta discussão é difícil, tenho mais dúvidas do que certezas, mas levá-la é parte do processo de negociação que faz com que algo, um objeto ou acontecimento, possa vir a ser arte ou não. E este ser ou não ser trata apenas da perigosa denominação de algo como arte e de sua historicidade – não é um juízo de valor, do tipo se for arte é bom senão descarta. Ser arte é apenas ser arte e assumir suas circunstâncias.
Quanto ao Hirst, acho sua tese do maior artista desta virada de milênio bem interessante. Ela todavia, me parece tendo uma dimensão histórica muito estreita. Quem seria o maior artista na virada do século passado? Bouguereau? Cézanne? Do seu ponto de vista, certamente o primeiro. Mas como projetar isto historicamente? Como estas negociações do world trade perpassam as obras, as linguagens, as poéticas? Estas discussões estão ultrapassadas? Não consigo acreditar. Apesar de tampouco querer manter os mesmo termos da tradição para pensá-las. Não acho que a obra possa ser discutida sem seus agenciamentos, negociações e concessões. Não quero separar a obra do circuito, o que seria uma reivindicação formalista, mas, por outro lado, reduzir a questão ao jogo eficiente de exibicionalidade e world trade não me parece suficiente para pôr em foco o poder ser da arte na atualidade. Desordenar a nova desordem da ordem, sem retornos de nenhuma ordem, é que nos interessa, pois

não? Será que estou sendo claro? Segue a conversa, que tem que começar a terminar, senão o Ricardo vai brigar conosco!!!! Ah, não compreendi bem esta noção final de interioridade!!! Abraços, Luiz Camillo.

6/12 Camillo. Esta noção final de interioridade tem a ver com fundamentalismos, que como toda noção final tem que começar a terminar, senão...
Vou me concentrar na segunda parte, esperando tocar, ainda que de tangente, na questão das proteções institucionais que você discute com muita propriedade. Não seria possível ainda "projetar a projeção" de Hirst historicamente, e o parâmetro "maior artista do mundo" (eu não disse da virada do milênio, nem de todos os tempos, daí que é preciso definir que mundo e que tempos são esses de que estou falando), talvez, e por conveniência, dispense tais projeções. No limite, talvez ultrapasse mesmo ou dispense as obras para privilegiar as ações, e as inserções.
Se formos buscar alguma continuidade entre a arte como praticada por Hirst e outros artistas contemporâneos e as obras dos "grandes mestres do passado", talvez não estejamos respondendo à altura ao desafio que seus trabalhos, ou ações, nos colocam. Talvez o que este aí tem em comum com o desafio ao qual a tradição nos acostumou enfrentar sejam, primeiro, de novo, e sempre a questão "o que é arte?"; segundo, a abundância deste ponto de interrogação, supérfluo porque não se trata de uma pergunta, para a qual qualquer resposta tentativa derrubaria a hipótese de continuidade (do desafio, não das obras), mesmo a de tradição. Se de algum modo ainda necessitarmos de pontos de interrogação para afirmar a certeza de nossa perplexidade histórica – esta é a única certeza histórica que ainda nos resta alimentar – que perguntemos então: "Precisaríamos de um mundo novo para compreender (e, aqui, "compreender" é a palavra, porque denota inclusão, e continuidade) a arte como é praticada por tais artistas?" (e não são só os artistas que dizem e repetem que "isto é arte", de saída e como quem bebe Grapete. É o que estamos dizendo, nós mesmos, aqui e agora). Houve uma coletiva em 2000 na Royal Academy que se chamou Apocalypse. A Royal Academy fazer este tipo de exposição e com este título demonstrou que Sensation não era ainda o "fim do mundo", como temiam em 1997 os vetustos guardiões da tradição da casa. A idéia da exposição veio ao curador Norman Rosenthal depois que ele viu o trabalho "Hell" no estúdio dos Chapman (Jake & Dinos) Brothers, que descrevo brevemente: são nove grandes vitrines dispostas em forma de suástica guardando modelos reduzidos representando o "inferno" com pretendida dramaticidade. Na vitrine central, um vulcão cospe uma lava de batalhões de soldados da SS. Milhares desses soldadinhos de plástico vão invadir as nove cenas, e eles são "infernais", são o diabo em pessoa (em bonecos, quero dizer). Vítimas ou seus algozes, todos são da SS, uns enrabando outros, decapitando, esfolando, esquartejando, as maiores atrocidades. A dramaticidade e o desconforto foram conseguidos, e todo mundo exclamava "o horror, o horror!"; mas pessoalmente não pude evitar ver esses diabinhos como se fossem... os Gremlins. Ai ai ai, que danadinhos esses "naughty monsters", que só fazem coisa feia e maldade! Mas não é a minha infantilidade que importa ao julgamento. O que importa é, primeiro que essas maquetes eram de fato belíssimas, uma super-produção, e um primor de execução; segundo, importam algumas declarações dos Chapman Brothers, aqui em tradução literal: "Não é possível tomar um tema como o Holocausto e lidar com ele seriamente"; "Estamos tentando contrariar a suposição de que arte é parte da trajetória do Iluminismo; não estamos oferecendo um modelo de progresso. Isto aqui não é o Enlightenment, esta é a Era do Light Entertainment".
E agora, José? Como lidar com esses caras e com seus holocaustos de brinquedo seriamente? Apelando para um Adorno, para um Cioran? Para um Kokoschka, para um Max Beckmann? Para os vetustos guardiões da casa? Ou precisaríamos de algum mundo novo, para continuar a compreender? Pois é justamente deste tal "mundo novo", e só deste, que Hirst é o "maior artista". Pode ser que de nossos esforços concluamos que, de novo e sempre, de novo este mundo não tem nada, e que não precisamos dele. Mas tais esforços de compreensão são necessários, assim como compreender Hirst e seus irmãos (levá-los a sério) é necessário.
É por isto que eu disse, falando de nossas responsabilidades, que não é possível escapar(mos) dos efeitos dessa nova desordem que, mesmo que travestidos em soldadinhos do mal em escala reduzida, invadem nossos estúdios, nossas salas de aula, nossos jornais, nossas teorias e nossas práticas do bem, querendo nos enrabar, esfolar: Não é para ficarmos perplexos (claro que é, não há como escapar a essa condição contemporânea) com a perspectiva, que não tem que ser a nossa, de se "reduzir a questão ['o que é arte?'] ao jogo eficiente de exibicionalidade e world trade", que, você disse, "não me parece suficiente para pôr em foco o poder ser da arte na atualidade". Claro que estes jogos não serão suficientes, se o foco for "o poder ser da arte" (projeções históricas); mas serão suficientes se o foco for "o ser poder da arte" (projeções de histórias). O jogo, aqui, é de foder (perdão, queria dizer poder). Não jogá-lo é pretender que conhecemos suas regras. Que não são da arte, nem da procissão, são da profissão.
Mudando relativamente de canal: As luzes (na Era do Light Entertainment) são as das câmeras e estas são as da ação. Sintonizar nossos aparelhos nas emissoras de tv a cabo não será suficiente para afirmarmos que a Rede Globo é uma bosta federal.
"A gente se vê por aqui", e não há como escapar ao fato de que a sua nos é imposta como a única idéia de uma verdadeira comunidade brasileira. Desdenhar da ladainha evangélica não será suficiente para deixarnos em paz para adorar a Deus como nós achamos que ele gostaria. Não há como negar que, nestes tempos de perplexidade histórica, o Deus que afinal é brasileiro é brega de pai e mãe. Lá, um Damien Hirst,

Milton Machado Módulo de Destruição na Posição Alfa [de **História do Futuro**] 1991
ferro 380 x 380 x 460 cm coleção Museo Civico Gibellina, Itália

cá, um Sandy & Junior (brothers). Cada qual ou cada mal tem o deus que o bem merece. abraços, Milton

6/12 Bem, well, tenho pouco a dizer depois desta crua e clara descrição do mundo novo. Entendo, perfeitamente, e compartilho integralmente, sua demanda por uma necessária e ainda inexistente compreensão do que seja arte, maior arte, arte de nosso tempo, light entertainment, entertainment light. Na verdade, talvez os irmãos Chapman queiram ser tough, mas sua descrição do trabalho revela esta irresistível infantilidade disney que assola o ocidente e que de algum modo o 11 de setembro deixou um pouco amarelada. O riso do tédio misturou-se a um certo ar de pavor. Esta turma do apocalipse é a última volta do parafuso de nosso niilismo tresloucado. O nada, nada mais que o NADA, dissemina-se opaca e placidamente. Andei relendo o Benjamin estes dias e acho que ele começou a tentar lançar luz para esta nossa situação quando pretendeu pensar uma recepção distraída, não contemplativa, realizada por muitos, por indivíduos massificados, acelerados, desesperados, entediados e pôs em questão a relação do cinema (novo tempo, distração) e pintura (tradição, experiência). A pobreza da experiência é o nosso destino pós-iluminista cibernético niilista – que é tudo a mesma coisa. Acabei falando mais do que queria. Afinal, o final era para ser só um valeu. Abraços,
Luiz Camillo

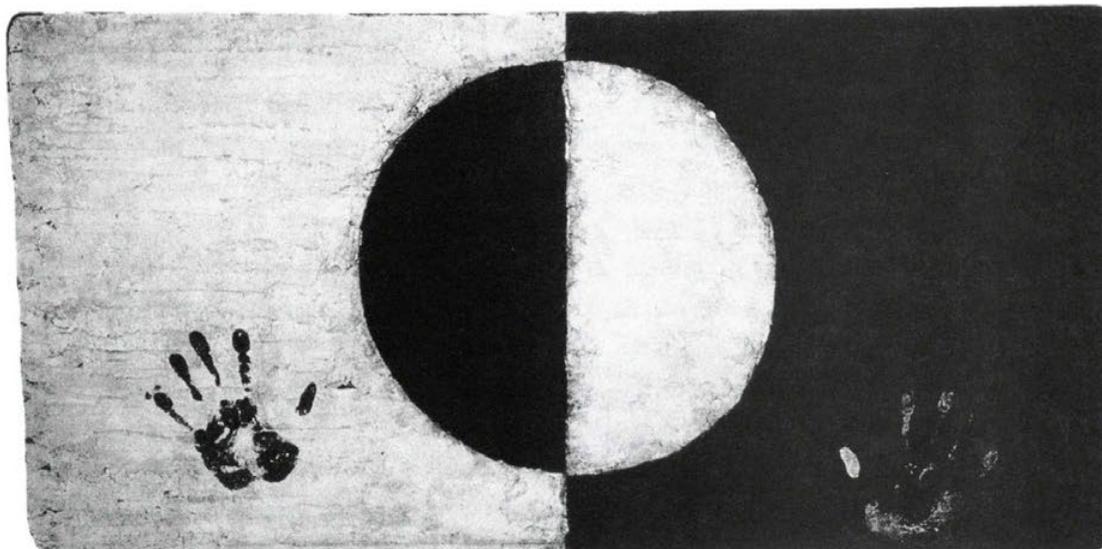
6/12 Camillo: mais que é tudo, mais que a mesma coisa, mais que o nada, nada mais que o NADA, mais que o final, mais que ser só, mais que só, mais que um, mais que só um, mais que falar, mais que queríamos, mais que estes dias, mais que valeram, mais que abraços.

ITEM: mais que VIVA!
mais que Mil (continua)

Everlyn Nicodemus

Arte e Arte Africana Os Dois Lados da Lacuna

Arte visual é visual só em parte. A parte invisível é aquilo que a consagra dentro do sistema de arte: são as idéias pré-condicionadas, o conjunto dos discursos subjacentes e o cerimonial de abordagem que dão sustentação e compreendem o objeto como arte; um processo que Bourdieu denominou de "*habitus*".

Isso caracteriza a produção de arte nas sociedades industrializadas, resumida como arte moderna. E também é válido para descrever como a arte opera e se integra dentro da estrutura de outras sociedades e de épocas diferentes, em que a produção e o uso daquilo que chamamos de arte expressa um sistema significativo e coerente. Esse sistema pode representar uma 'noção de arte' completamente diferente, mas possui seus códigos e cerimoniais específicos. O termo 'arte' pode ser recente e, em certa medida, pode ser uma invenção ocidental, mas sistemas de produção visual estruturalmente integrados existiram e existem, qualquer que seja o termo utilizado. Pode-se também supor que as mercadorias visuais eram e são produzidas mais ou menos ao longo desses sistemas para satisfazer diferentes necessidades.

Erhabor Emokpae
Struggle between Life and Death, 1962
óleo sobre madeira
61 x 122 cm
coleção Afolabi Kofo-Abayomi, Lagos, Nigéria

A arte do passado de um continente

A exposição "Africa: The Art of a Continent"[1], realizada na Royal Academy of Arts, em Londres, teve a ambição declarada de revelar uma unidade pela representação da cultura visual de todo o continente africano, concebida mais em termos de história da arte do que como etnografia. A exposição desconsiderou as fronteiras nacionais e foi segmentada, por razões práticas de exibição, em sete áreas principais. O resultado alcançado pôde ser visto como uma abordagem nova, ainda que não revolucionária. Podemos questionar se o continente africano (mais do que, por exemplo, o continente americano) é adequado para esse tipo de resumo expositivo, que corre o risco de promover a desintegração de entidades culturais. Uma parte dessa desintegração originou-se da relativização de noções de continuidade e espaço-temporalidade culturais produzida pelo confronto entre objetos do vale do Nilo e do vale do Rift (berço da humanidade), assim como pelos desenhos a carvão e pinturas rupestres feitos pelo povo San do sul da África, abrangendo um período de vinte e sete mil anos até os dias de hoje. Portanto, a exposição foi uma tentação para que paradigmas e sistemas caíssem no esquecimento e uma história da arte fosse percebida liqüefeita em um fluxo contínuo de produção visual – polimórfica e fascinante. Dadas as premissas que nortearam a exposição, a mostra por critérios geográficos no lugar de critérios relacionados a períodos e culturas foi, de certo modo, validada pelo vasto tempo e espaço abrangidos e por inter-relações complexas, a respeito das quais ainda não existem muitas pesquisas. O caminho traçado a volta do continente foi conduzido por uma rara combinação de visão e deferência. Por exemplo, a entrada pelo antigo Egito e a saída pelo norte magrebiano[2] se contrapôs à abordagem arraigadamente primitivista em relação à 'África'; contraposição essa alcançada pela referência a dois importantes sistemas com diferentes conotações.

Entre cupins e turistas

O caminho traçado através do continente abrangeu o que se considera geralmente como a principal arte do passado da África negra, ou seja, a produção extremamente expressiva

1 A exposição "Africa: The Art of a Continent" [África: a Arte de um Continente] realizou-se na Royal Academy of Arts, em Londres, de 4 de outubro de 1995 a 21 de janeiro de 1996.

2 Magreb é o nome dado pelos árabes à região setentrional da África (Marrocos, Argélia, etc.) (N.T.).

de esculturas, constituída fundamentalmente por figuras e máscaras ancestrais. Esse gênero abarca uma faixa de tempo algo obscura em ambas as extremidades. O passado distante sai de cena no início do século XIX, como resultado da decomposição física dos materiais (principalmente madeira) e os efeitos do clima, e também, provavelmente, em virtude do fato de que esses objetos não eram criados para sobreviver eternamente mas para atuar temporariamente em contextos de vida coletiva, relacionados à representação social e à educação.

Se o limite cronológico em nossa época é igualmente obscuro, deve-se à decadência cultural provocada por confrontos com o colonialismo, o fervor missionário e os mercados externos. Freqüentemente, em processos de intervenção e influências, torna-se difícil determinar quando um antigo sistema autóctone chegou exatamente ao fim e quando a produção dos seus significantes visuais começou a gerar imitações, criando cópias para o colecionador, para o mercado e para os turistas adquirirem em lojas de aeroporto.

Os textos do catálogo deixam os limites vagos, mas alguns 'estudos de caso' projetam uma luz sobre o curso dos acontecimentos e em relação às mudanças de atitudes. Um desses casos originou-se na Tanzânia, até recentemente uma região negligenciada. A tradição diz que uma assim chamada *Presentation Figure*[3] foi esculpida por Buzuzya, um artista *nyamwezi*, originário do povo Kerebe, habitante da ilha de Bukerebe, situada no lago Vitória. Ele esculpiu essa peça para o rei local, Machunda. A escultura funcionava como uma fonte secreta de poder, sendo conservada no palácio real por Muchunda e o seu sucessor, Rukonge, desde mais ou menos 1870 até 1885, quando uma expedição militar alemã destronou Rukonge. Os alemães apropriaram-se da escultura, mas posteriormente esta caiu em mãos dos missionários da organização White Fathers, que a usaram como veículo de propaganda contra o 'paganismo', açoitando-a com gravetos e removendo seus orgãos sexuais. Atualmente, a escultura pertence a uma coleção particular, em Londres, e foi temporariamente emprestada para a exposição da Royal Academy.

Um sistema africano

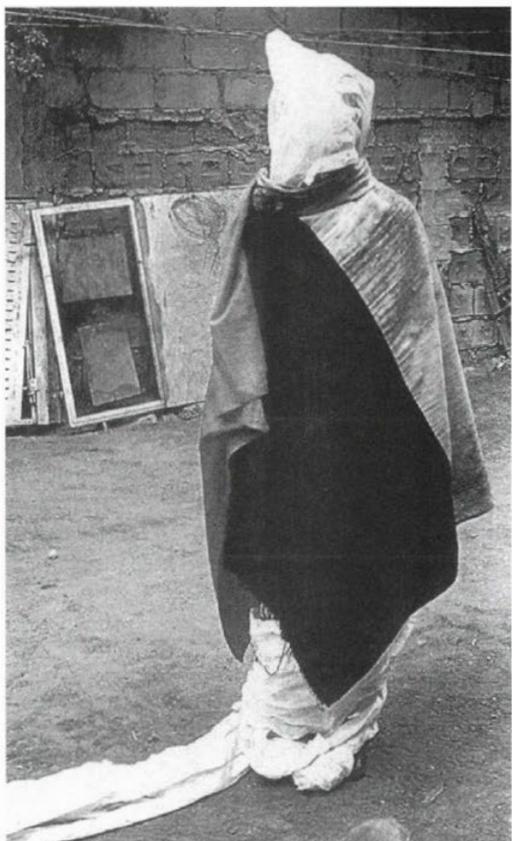
O novo quadro global do sistema de arte africano – polimórfico e inventivo, além da surpreendente comparabilidade entre as suas subdivisões – mediado tanto pela exposição como pelo catálogo, é de mobilidade estética: sobreposições, apropriações e trocas ao longo de rotas comerciais, algumas vezes através do continente. As transações foram feitas por negociantes ou emissários, ou por artistas atuando em ambos os papéis, como parece ter sido o caso de Bukerebe, e em algumas regiões até mesmo por corporações de artistas migrantes. A partir disso, o estereótipo de um fechado imobilismo cultural é finalmente arquivado. Indiretamente, esse intercâmbio dá ao mesmo tempo testemunho da surpreendente consistência e maturidade interna desta arte como um sistema integrado.

Ao notar que a introdução do modelo de Estado nacional foi destrutiva para a maior parte do continente africano e perguntando-se a partir de que condições as estruturas pré-coloniais dos países africanos eram capazes de proporcionar representações vigorosas, Basil Davidson, em sua obra *The Search for Africa*, de 1994, chega a uma conclusão semelhante a respeito do caráter específico e do papel da arte clássica africana. Ele fala acerca de uma consciência comunitária e de um senso de integração – um sistema – que existiu nas sociedades africanas, tanto tribais quanto monárquicas. Isso "certamente, configura-se em um conjunto muito vasto de formas e imagens".

Davidson vê esses objetos como portadores de crenças e intuições que "pode-se dizer, personificaram uma forma africana de civilização, distinta e original". Desse modo, aludiram a uma

3 Figura de Apresentação (N.T.).

à direita e página seguinte

Laboratoire Agit-Art
Mummification, 1989
performance

pergunta em relação a um passado social, artístico e cultural da África, situado tão longe da exploração primitivista e formalista ocidental quanto do tradicionalismo nostálgico africano, cavoucando entre o que Fanon chamou de "conchas vazias", com suas costas voltadas para o futuro.

A exposição "Africa: The Art of a Continent" integrou o megafestival "africa95", cujo sucesso ainda não foi aquilatado. Uma mostra equivalente, inaugurada pouco tempo antes, foi a exposição "Seven Stories About Modern Art in Africa"[4], realizada na Whitechapel Art Gallery, cuja ambição foi afastar-se das recentes exposições que concebem a arte contemporânea africana como uma arte isolada e mais ou menos neo-tribal. De modo geral, pode-se dizer que essa exposição representou, de maneira bem-sucedida, um momento decisivo na recepção ocidental da arte moderna africana. Foi a primeira grande exposição que centrou sua atenção no sistema de arte moderna da África e tentou traçar sua história dos últimos noventa anos.

A lacuna

Para tentarmos descrever o papel paradigmático da exposição "Seven Stories" e entendermos as relações entre as duas exposições, desejo, em primeiro lugar, focalizar a lacuna existente entre os dois sistemas artísticos que essas exposições apresentaram, além de querer discutir a falsa idéia a respeito de uma continuidade ininterrupta entre esses dois sistemas. Discordo da opinião de John Picton, incluída no catálogo da exposição "The Art of a Continent", quando ele advoga essa idéia, rejeitando a pretensão de separar diferentes conceitos de arte, como "uma divisão ridiculamente simplista da arte africana ocidental entre 'tradicional' e 'moderna'". Para mim, essa falta de uma análise mais séria a respeito da distinção entre os dois sistemas caracteriza uma tendência atual que desconsidera o contexto histórico e histórico artístico.

4 A exposição "Seven Stories About Modern Art in Africa" [Sete Narrativas Sobre Arte Moderna Africana] realizou-se na Whitechapel Art Gallery, em Londres, de 27 de setembro a 26 de novembro de 1995.

Há uma ampla lacuna, embora algo difusa, entre um sistema artístico africano anterior que se perdeu e um novo sistema, que foi introduzido, por exemplo, pelo retratista nigeriano Aina Onabolu, já na primeira década desse século, sendo complementado posteriormente pelos primeiros modernistas, mas cuja infra-estrutura e ancoragem mais ampla na sociedade de muitos países africanos ainda têm de ser formulada. Naturalmente, a produção de um conjunto de mercadorias visuais tem entrado em cena para satisfazer diferentes necessidades locais. Esses objetos e imagens, caracterizados às vezes como 'populares', outras vezes como 'de transição', não estavam integrados em nenhum dos dois sistemas artísticos. Os problemas começaram quando os interesses mercadológicos ocidentais e os estereótipos culturais intervieram e promoveram essa produção situada no meio-termo à condição de autêntica arte contemporânea. Exposições como "Magiciens de la terre" e "Africa Hoy" [5] adotaram e ratificaram esse obstinado equívoco e transformaram-se virtualmente em uma batalha campal contra os verdadeiros artistas modernos africanos.

Quando John Picton afirma que o simples fato de que "artesãos de máscaras e pintores educados em escolas de arte moram na mesma cidade" prova sua teoria de que uma categorização que procura separar o "tradicional" e o "contemporâneo" não tem valor, denota um desconhecimento dos problemas relacionados às categorias imprecisas da arte africana. Além disso, o que demonstra o fato de Picasso, os professores da École de Beaux-Arts e os arlequins terem morado na mesma Paris?

Sete narrativas modernas

O que me preocupa um pouco mais é que Clementine Deliss, a curadora-coordenadora da exposição "Seven Stories About Modern Art in Africa", parece adotar o mesmo modo de pensar. Seu texto no catálogo a respeito dos fundamentos da exposição realizada na Whitechapel era notável por sua apresentação vaga, além de deixar a história museológica recente – a mesma que, nesse caso, deveria ser revisada – relativamente difusa. Essa falta de clareza da curadoria a respeito de assuntos cruciais dificultou a compreensão do modo específico pelo qual a exposição foi concebida para estabelecer uma mudança paradigmática – que apesar de tudo se concretizou –, uma circunstância que acabou diminuindo o impacto da exposição. Porém, isso foi compensado em parte pela contribuição devotada de alguns dos artistas e curadores africanos que fizeram a co-curadoria das salas da exposição. Cinco salas traçaram uma história parcial da África, concentrando-se em sete países – Nigéria, Sudão, Etiópia, Senegal, Uganda, Quênia e África do Sul – construindo diferentes ângulos de abordagem e diferentes 'narrativas'.

Uma síntese dialética

A sala nigeriana, que incluía a primeira das sete narrativas da exposição, girou basicamente em torno de uma série de desenhos minúsculos de Uche Okeke, o instigador da assim chamada rebelião Zaria dos anos 50. Os desenhos caracterizam-se pelo vigor dialético: a modernidade em confronto com o enérgico humor dos contos populares e uma agilidade linear em parte permeada por um tradicional corpo pictórico. Esses trabalhos assinalam um momento decisivo. Seu autor escrevera um manifesto programático intitulado "The Natural Synthesis" [6], destinado a um grupo de estudantes da primeira academia de arte nigeriana, que exigiam a integração da sua própria cultura no currículo do curso. O texto estava associado ao desejo de uma independência cultural, partindo de um discurso sofisticado sobre "uma arte que envolvesse a nova filosofia de uma nova época". Demonstrava a consciência de que o sistema do passado havia desaparecido mas que sua herança subsistia, focada sobre as

5 "Mágicos da terra", 1989, MNAM – Centre Georges Pompidou, Paris; "África Hoje" 1991, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Espanha (N.E.).

6 "A Síntese Natural", 1960 (N.E.).

tradições ligadas ao modo de vida do povo. Além disso, fazia uma análise da dinâmica multicultural da identidade nacional nigeriana, incluindo uma interação criativa das subculturas tribais que se adaptavam reciprocamente aos ventos da modernização. Esse manifesto parece ter sido a origem de um autêntico discurso africano pós-colonial.

Atualmente, o termo "Natural Synthesis" parece ter se tornado a fórmula mágica do neotradicionalismo em geral. Minha visão particular é que o pensamento multicultural original foi arruinado pela guerra civil nigeriana, cujas feridas inflamaram o diálogo entre a identidade nacional e a identidade local.

Neotribalismo ou universalismo?

Quando a idéia de uma síntese foi adotada a partir do curso dado por Uche Okeke, em Nsukka, essa idéia viajou do mundo e da nação para a aldeia, que era o refúgio de culto das tradições locais da pintura corporal e da pintura das paredes das casas de barro (*uli*). Como a linguagem tradicionalmente abstrata dessas expressões artísticas, numa observação superficial, está próxima da arte internacional não-objetiva, a dialética pareceu ter se tornado redundante.

Posso estar sendo injusta nesse caso, sendo uma artista africana com pouca simpatia pelo regionalismo fundamentalista ou pela prática de se ocultar atrás de formas tradicionais, mas a referência ao *uli* muito difundida entre os atuais artistas nigerianos orientais – que quase fazem um coro – parece-me mais um álibi do que uma alternativa, ajustando-se simplesmente às expectativas primitivistas do mundo ocidental.

Porém, há uma contracorrente 'universalista', formada por artistas para quem o mundo era o seu grupo constituinte, usando as palavras do curador da sala nigeriana, Chika Okeke.
O pintor Gani Odutokun, que morreu em um acidente em 1995, é um importante personagem associado a essa postura. Suas extraordinárias pinturas recentes em tinta óleo liquefeita, fundindo sensibilidade informal e clássica, deviam ter sido representadas mais adequadamente. Outro pioneiro é Erhabor Emokpae, cuja pintura abstrata *Struggle between life and death*, de 1962, com sua consistência emblemática, destacou-se na sala nigeriana, enquanto Chika Okeke, com sua grande pintura, dividida em sete partes, *Tyranny and Democracy*, de 1994, representou convincentemente uma geração mais jovem.

A escultura *Wooden Masquerade*, de El Anatsui – uma torre, uma figura amortalhada, uma multidão de pessoas – é uma forma nervosa e intrincada, um diálogo complexo entre o material, a serra elétrica, o maçarico e uma dolorosa história africana. Ao tentar colocar à força sua obra filosoficamente discursiva dentro da estética *uli*, só sustenta minha suspeita de que há algum tipo de 'arte politicamente correta' em jogo nesse caso.

Bruce Onobrakpeya, que junto com Uche Okeke foi um dos rebeldes do movimento Zaria, mas originário de outra região, seguiu sua própria linha artística, desenvolvendo uma técnica gráfica específica, baseada em moldagem, em um método de produção que hoje permite-lhe misturar narrativas e tectônicas. Infelizmente, a qualidade dos seus 'conjuntos de relicários' era pouco acessível em uma mostra superlotada.

No vazio de um *habitus* desaparecido

Na sala dedicada ao Sudão e à Etiópia, que incluía a segunda narrativa da exposição, a pintura *The Last Sound*, de El Salahi, de 1964-65, apresentou outro tipo de amálgama, firmemente enraizado tanto no modernismo europeu quanto em suas apropriações independentes. A superfície da pintura oscila (como as pinturas de Miró dos anos 30) entre uma propriedade física pictórica, um céu, um universo e a folha de um manuscrito. No centro, a frontalidade é acentuada por uma face humana ao estilo de uma máscara africana, que é entalhada entre crescentes

Bruce Onobrakpeya
Shrine Set
(detalhes: painel e disco)
gesso moldado, folha de cobre, bronze, compensado de madeira e aço inoxidável
305 x 305 x 183 cm (total)
coleção do artista

e caligrafia arábica. Desse modo, o artista refere-se à polietnicidade sudanesa, mas de um modo mais associado a noções de integração, incorporação e inclusão do que a noções de síntese – palavras utilizadas pelo curador Salah Hassan no catálogo, sugerindo relações de poder e dominação.

Gebre Kristos Desta e Skunder Boghossian, da Etiópia, mereceram uma cobertura mais ampla. Boghossian, ainda mais encaixado em uma linhagem surrealista-abstrata ocidental do que El Salahi, foi representado por alguns pequenos *five fingers exercises*, realizados no final dos anos 80. No trabalho *Power*, de 1973, de Desta (uma pequena mostra da obra de um interessante artista universalista), o duplo sentido em relação a idéias de poder, tecnologia e dominação gerou uma estrutura pictórica-espacial dinâmica, que combinou abstração maquinal com complexidade orgânica.

Nos anos 60, esses três artistas saíram da cena artística internacional para lecionar nas academias de arte dos seus países nativos – El Salahi, em Cartum, junto com, entre outros, Ahmad Shibrain, e Desta e Boghossian em Adis Abeba. No campo da arte, dentro de uma esfera social limitada, eles tiveram um impacto imediato sobre o ambiente artístico emergente, atuando como abelhas-rainhas em torno das quais o enxame se aglomerou. Mas se alguns dos artistas mais jovens, como o sudanês Hassan Musa, revoltaram-se contra o etnocentrismo de bom-tom dos primeiros artistas de Cartum com argumentos extraídos de Fanon e Cabral, eles aparentemente não traduziram essa revolta numa produção artística igualmente nova.

Isso suscita a questão do *habitus*. A maneira de assumir e defender um ponto de vista que, por muito tempo, deu poderes ao campo modernista europeu, não foi transferido junto com o restante do ensino ocidental para o cenário africano, nem sequer em países com tradições educacionais consideráveis. No isolamento, com sistemas de *habitus*, redes de contato e raízes sociais pobremente estabelecidos até o presente, as enunciações dos artistas vagam como ecos perdidos. Além disso, os conflitos sociais e a instabilidade política nesses países impediram a continuidade do trabalho ou instigaram o êxodo dos artistas. É significativo que essa sala tenha a curadoria de um curador exilado, que coletou a maioria das obras nas diásporas sudanesas e etíopes.

Essas narrativas introdutórias expõem dois traços ou percursos do modernismo africano: o nigeriano e o sudanês/etíope, onde as linguagens modernas são permeadas por culturas religiosas diferentes – o islamismo e o cristianismo cóptico. Uma dificuldade da curadoria parece ter sido o conflito entre representação e seleção, já que o espaço limitado demandava uma maior concentração, isto é, uma menor quantidade de artistas selecionados e trabalhos mais fundamentais.

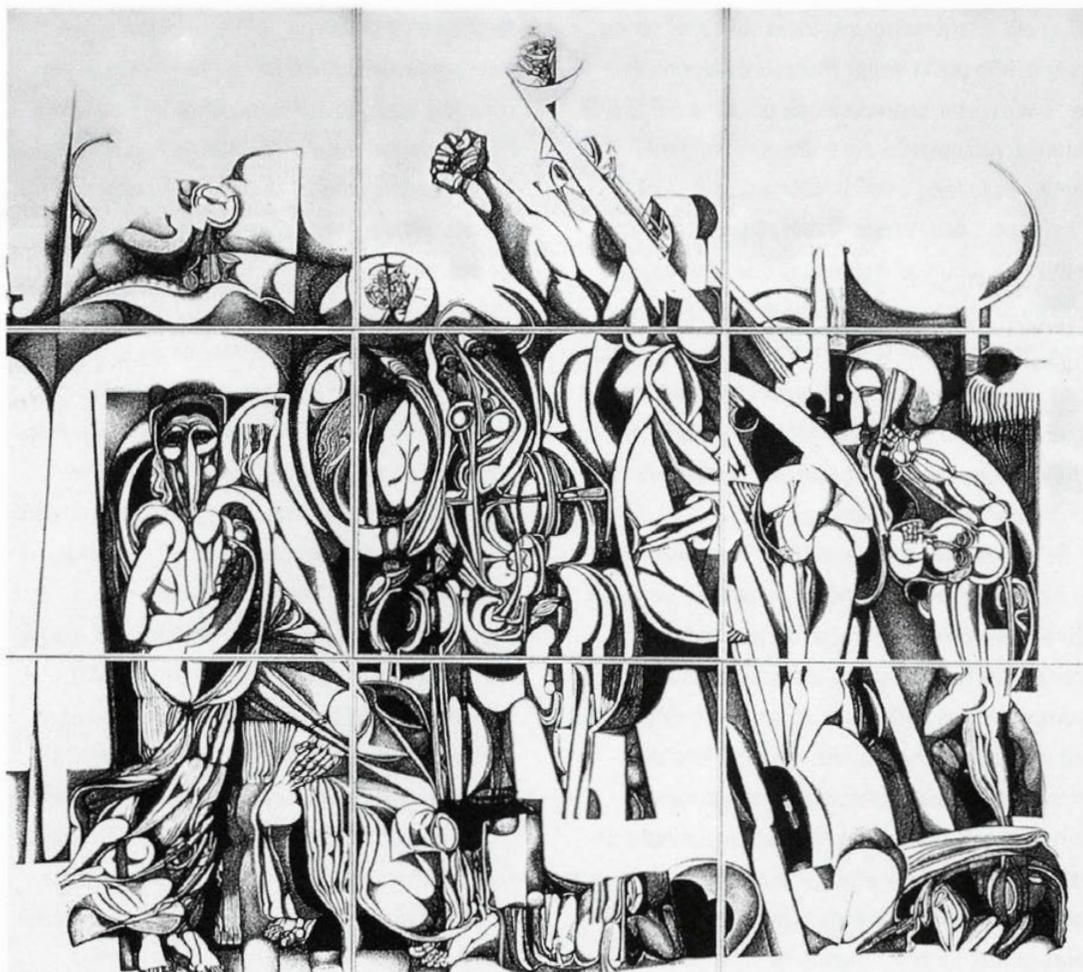
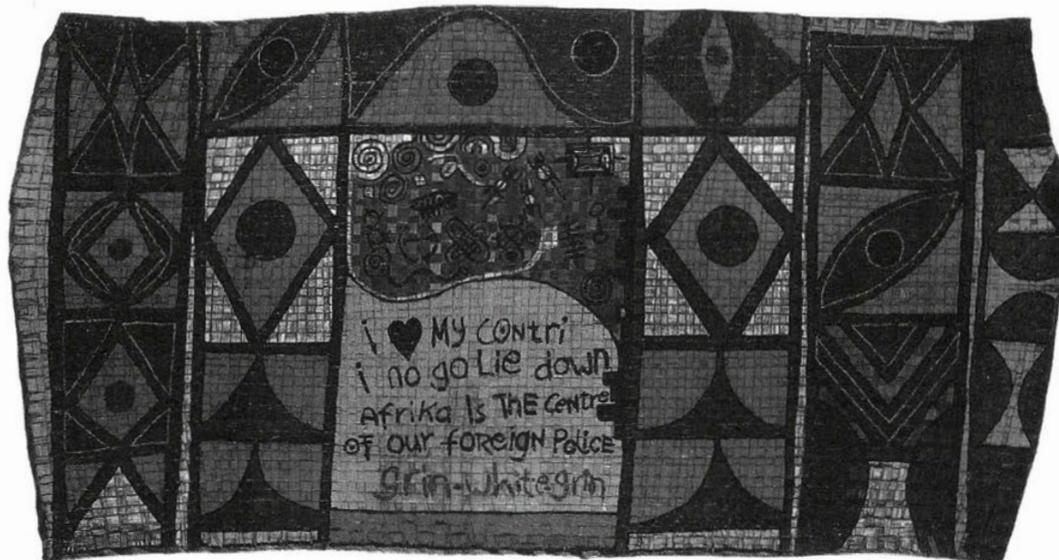
Por outro lado, a dramatização da exibição – o que parece ter sido a estratégia inicial da curadoria – resultou em um malogro fatal na sala senegalesa, onde o co-curador, o artista El Handji Sy, apresentou uma lembrança das atividades, baseadas em performance, do Laboratoire Agit-Art, iniciadas nos anos 70, em grande parte através da exibição excessiva do seu próprio trabalho. Como acontece freqüentemente em relação a reconstruções estáticas da arte performática em espaços museológicos, sua apresentação reduziu-se a exibição de suportes inertes, impedindo qualquer perspectiva clara tanto da arte contemporânea senegalesa em geral quanto das telas do outro artista exposto, Souleymane Keita.

Se essa impropriedade suscitou questões a respeito do comportamento ético da curadoria, as narrativas originárias da África Oriental levantaram questões relativas à competência profissional. A Escola de Belas-Artes da Universidade de Makerere, em Kampala, Uganda, foi uma

instituição pioneira e, outrora, uma das academias de arte chave da África. Escolhê-la como uma parte introdutória da história da arte moderna africana deixando de lado suas contribuições históricas e concentrando-se sobre sua decadência sob a ditadura de Idi Amin, foi uma decisão equivocada, que priorizou as imagens sensacionalistas da guerra e do sofrimento em vez de apresentar um balanço discriminador e relevante do histórico artístico.

Mas dado que tal escolha foi feita, deveria haver alguma análise da curadoria de como os artistas entenderam e negociaram sua situação em relação à opressão política assassina. A apresentação de entrevistas não-estruturadas no catálogo não foi suficiente; em uma delas, o co-curador Wanjiku Nyachae apresentou uma entrevista em que, por exemplo, um artista, algo ingenuamente, relata em minúcias como eles criaram uma medalha para o General Amin, aludindo à "grande quantidade de significado" que a medalha personificava para os artistas, para Amin e para os militares que a recebiam. Igualmente, um mínimo de avaliação crítica a respeito do nível da representação era necessário. Na narrativa queniana, a falta de avaliação crítica levou a uma confusão entre as aspirações de artistas quenianos de "levar a arte para o povo" (o movimento *sisi kwa sisi*) e intenções comercialmente populistas de uma galeria de arte dirigida por europeus. O resultado denotou a falta de um trabalho sério da curadoria.

Autópsia e visão

A solução bastante concisa e criativa encontrada por David Koloane para a sala sul-africana

Ibrahim El Salahi
The Inevitable, 1984/85
tinta indiana sobre papel
82,5 x 93,6 cm
coleção do artista

Olu Oguibe
National Graffiti (detalhe)
esmalte sobre esteira
338 x 356 cm (total com oito partes)
coleção do artista

desconsiderou o habitual e concentrou-se em uma lembrança política e uma visão artística, mantidas separadas, embora ligadas no conjunto. Durante o regime do *apartheid*, Koloane, sendo negro, não podia visitar museus e galerias de arte sem estar acompanhado por uma pessoa branca. Atualmente, ele é um curador experiente, tendo feito a co-curadoria da exposição "Art from South Africa"[7], realizada em Oxford, em 1990. Algumas das muitas questões ligadas a uma África do Sul em reconstrução que ele teve de considerar já foram tratadas e iluminadas por um emergente *establishment* pós-*apartheid*, que organizou e realizou "Africus", a Bienal de Johannesburgo. Porém, Koloane atravessou bastante bem o problema.

Ele não evitou as questões referentes à arte e à política e as aprofundou, dedicando um espaço a Steve Biko, com trabalhos que teciam comentários sobre o seu assassinato. Isso definiu compromissos políticos relacionados a respostas ao martírio e aos objetivos ainda válidos do movimento Black Consciousness[8], aplicando em toda sala o princípio não-segregacionista de diferenças de cor preconizado pelo CNA (Congresso Nacional Africano) – um princípio que, esperamos, tocará o mundo de hoje como uma poderosa mensagem anti-fundamentalista.

No espaço dedicado a Biko, um grande desenho de Paul Stopforth revelava a realidade fluorescente do corpo de Biko deitado sobre uma mesa. Executado em grafite e cera, e permeado e limitado por fotografias forenses, sua obra pode ser comparada a série *Chiken*, de Ezrom Legae, na qual se dá uma transposição visionária do sujeito em um drama cósmico de desmembramento tanto mais abstrato quanto mais cru. Uma contemplação do lado de fora e uma visão agressiva do interior. Se esses trabalhos expressam alguma coisa a respeito da arte branca e negra, era porque naquele tempo, por volta de 1980, um artista branco, como Stopforth, podia se arriscar abertamente a manifestar sua ira através da provocação e solidariedade, enquanto Legae, um artista negro, precisava ocultar a sua por meio de um enigma.

Em seu trabalho ligado ao Thupelo Art Project, Koloane promoveu, em colaboração com o falecido Bill Ainsley, a pintura abstrata e a experimentação com diferentes mídias dentro da comunidade dos artistas negros. Não há muito tempo, esse tipo de trabalho seria considerado bastante politicamente incorreto – "uma compra dentro da agenda do imperialismo

7 "Arte da África do Sul" (N.T.).

8 Consciência Negra (N.T.).

cultural norte-americano", como escreveu Ivor Powell no catálogo. Porém, a partir do ponto de vista do artista, tratou-se de uma revolta e uma recusa a se manter fechado dentro de um gênero segregado – uma espécie de realismo paroquial – e uma reivindicação em relação à liberdade de expressão irrestrita.

Referindo-se a essa liberdade, a parte restante da sala de Koloane expôs um diálogo entre artistas negros e brancos mediante o uso da linguagem do expressionismo abstrato. Se o gênero paisagístico foi impregnado e colorido pelo Native Trust e pelo Land Act, que excluíram a maioria negra de ocupar e/ou possuir 88% das 'paisagens' do país, as cores do expressionismo abstrato então podiam refletir irônica e tristemente tanto o lado branco como o lado negro, como a flamejante obra *White African Landscape*, de Kevin Atkinson, e a obra *Fertility*, de Koloane, um bairro-cenário urbano-paisagem deteriorado inteiramente como um depósito de lixo.

Quem faz a curadoria do outro?

Como fazer a curadoria de uma outra cultura? Como selecioná-la, interpretá-la e apresentá-la na qualidade de intermediário para o público receptor? E como garantir que uma exposição seja capaz de gerar uma experiência recíproca, não funcionando simplesmente como uma via de mão única, ou seja, como mais um produto importado de entretenimento cultural inserido em uma longa tradição de exibições coloniais? Atualmente, essas são algumas das principais questões metodológicas e éticas a respeito do exercício da curadoria em um contexto crescente de trocas interculturais e internacionais.

Como, por exemplo, a colaboração curatorial foi estruturada e levada a cabo entre os que representavam o lado curador e os que representavam o lado dos iniciados-receptores, vistos como relativamente mais ricos em recursos? A experiência resultante foi devolvida aos lugares do qual a mesma proveio? A exposição "Seven Stories" representou um passo importante, pois suas salas foram concebidas por uma co-curadoria de curadores e artistas africanos. Originalmente, pretendeu-se levar a exposição também à África, mas esse plano não se concretizou.

Uma segunda falha do itinerário da exposição torna ainda mais crítica a questão da divisão da responsabilidade da curadoria: o museu Solomon R. Guggenheim (SoHo), em Nova Iorque, que originalmente planejava realizar a exposição, parece ter tido segundas intenções. Se isso significa que a exposição foi considerada um malogro, então de quem é o malogro? Juntamente à Bienal de Johannesburgo, houve muita conversa a respeito de uma curadoria africana 'soft'. Será que a exposição "Seven Stories" deve ser interpretada como outro sinal de que a África não está preparada para exercer sua própria curadoria? Em minha opinião, se for esse o caso, isso é muito injusto e faria nos retroceder dez anos.

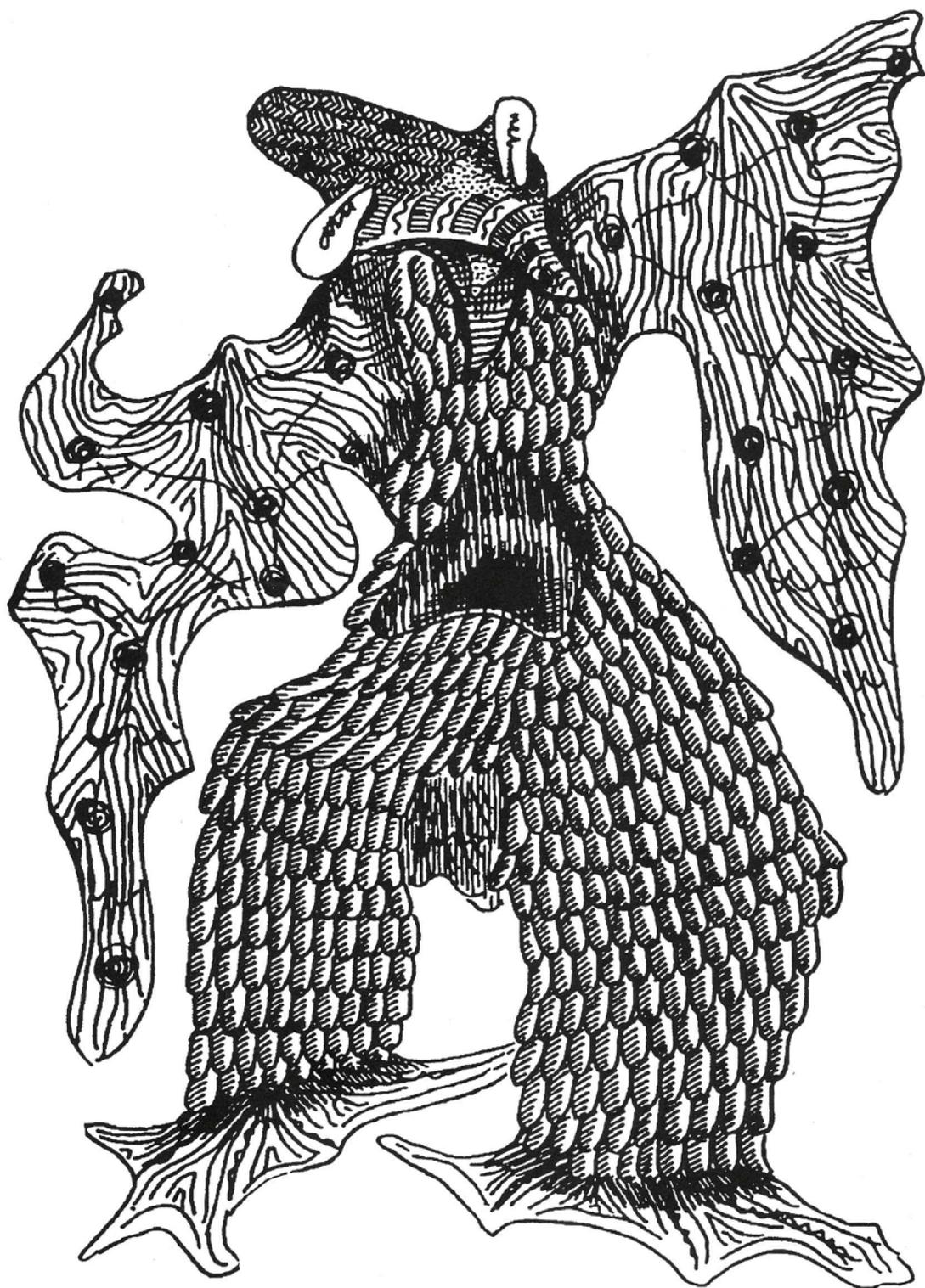
Tive oportunidade de observar ao menos parte do processo de produção da exposição. Obviamente, o ato de transferir a curadoria das salas para co-curadores dos países em questão não eximiu de responsabilidade a curadora-coordenadora, a antropóloga Clementine Deliss, residente em Londres. Foi a concepção de base da exposição, planejada, controlada e administrada a partir do centro economicamente mais poderoso, que predeterminou a criação do seu conjunto empreendedor. Inevitavelmente, o sucesso ou malogro tanto da totalidade como das partes da exposição depende do grau de profissionalismo envolvido na concepção e na escolha dos cenários artísticos relevantes, dos temas ou narrativas imaginados, da seleção dos co-curadores e do trabalho de coordenação.

Já mencionei o texto de introdução da curadoria no catálogo e sua descrição deficiente dos fundamentos e da estratégia do projeto, assinalando uma análise insuficientemente

profissional em relação ao histórico artístico e aos problemas de crítica e de curadoria envolvidos. Essa falta de precisão que contribuiu para a fragilidade do conjunto da iniciativa, também explica as deficiências apresentadas por duas narrativas e co-curadorias, marcadas pelo não profissionalismo (Quênia e Uganda) e por uma arrogante autopromoção (Senegal).

A questão da responsabilidade deveria fazer parte do debate subseqüente em torno da exposição, que, apesar de suas falhas, representou uma mudança e um novo capítulo na exibição da arte contemporânea africana. As deficiências apresentadas em Londres não deviam servir de pretexto para a relutância do Ocidente – que existe e é preconceituosa – em reconhecer a África como parte constituinte do cenário mundial da arte moderna, no qual deveria ser imediatamente intitulada para poder se apresentar.

Tradução de Carlos Szla

Uche Okeke
Nza the Smart, 1958
desenho a tinta
29,5 x 25cm

Um Templo Sagrado Chamado Ara[1]

Ao tio Rodolfo, que antes de tudo foi um cara maneiro. Deixou saudades! *Ólóòrun wa o*

"O corpo é fenômeno múltiplo (...)". Deleuze ao falar como a filosofia de Nietzsche compreende o corpo, bem que poderia estar falando de como o corpo é compreendido na Tradição dos *Òrìsà*[2]. Não estou querendo com isso insinuar que Deleuze ou Nietzsche fossem *elégùn*[3], mas, sem dúvida ambos eram cabeça feita... Afinal para o Candomblé o corpo humano é um mosaico de possibilidades que o torna uma potência ativa. Senão, vejamos.
O Candomblé é uma religião de origem africana, resultado da visão de mundo de várias etnias que foram raptadas do continente africano para trabalhar como mão-de-obra escravizada no Brasil e tiveram que adaptar esta visão às condições que aqui encontraram. Destes grupos étnicos o que mais fortemente influenciou o Candomblé foi o povo *yorùbá* ou *nagô*, povo este oriundo de uma região que hoje corresponde à atual Nigéria.
A primeira Casa de Culto aos *Òrìsà* teria sido fundada por três princesas africanas originárias da cidade de Kétu, (*Ìyá Kalá*, *Ìyá Detá* e *Ìyá Naso*) e o nome desta casa era *Ìyá Omi Àse Ayra Intile*. Alguns anos, depois de ter sido transferida para diversos lugares, a Casa de Culto se instalou definitivamente no bairro do Engenho Velho, Salvador-Bahia, com o nome *Ilé Ìyá Naso*, sendo conhecida também como Casa Branca do Engenho Velho. Segundo alguns autores, esta Casa teria sido fundada por volta de 1830, mas há quem lhe dê 200 anos

Rolf de Souza

O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irredutíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo. Deleuze

de fundação. Com isto esta é a casa de Culto aos *Òrìs̲à* mais antiga do Brasil.

O nome Candomblé é de origem banta, mais precisamente da língua quimbundo e deriva da palavra *kiandombe* que aportuguesada tornou-se candombe, que significa negro, mas como o quimbundo não tem encontro consonantal, a sílaba final da palavra Candomblé seria o acréscimo da palavra *ilé*, casa em *yorùbá*, que seria "casa de negro". Tinha originariamente conotação pejorativa, mas acabou sendo assimilada e é como a religião é hoje conhecida.

Mas voltando à frase de Deleuze – O corpo é fenômeno múltiplo –, enquanto para a tradição ocidental o corpo humano é tratado como uma unidade físico-biológica, para os adeptos do Candomblé este é parte integrante da Natureza, já que a matéria do qual se originou o *ara* foi retirada da Natureza e os quatro elementos – Terra, Fogo, Água e Ar – estão contidos nele; cada um destes elementos é a representação de um *Òrìs̲à*. Cada *Òrìs̲à* está associado a uma ou mais partes do corpo de acordo com as suas características míticas, narradas nas histórias sagradas, os *itán*, que são como uma Bíblia oral passada durante o longo aprendizado de todo filho-de-santo.

Conta-nos o *itán* da criação da criatura humana, que quando *Obatalá* começou a fazer os seres humanos, pediu aos *Òrìs̲à* que fossem procurar a matéria-prima adequada. Depois de muito procurarem, escolheram a *Lama*[4]. Todavia, logo que a pegaram, a *Lama* começou a chorar, e nenhum *Òrìs̲à* se atrevia a arrancar-lhe uma parte por se compadecer de seu choro. Somente *Iku* não teve dó e levou o seu pedaço a *Obatalá*, seguido, então, por todos os *Òrìs̲à*. *Obatalá* ficou muito satisfeito, concordando que aquela era realmente a melhor matéria para se fazer os *ara-àiyé*[5], mas quando os *Òrìs̲à* contaram a Ele que a *Lama* ficara chorando, Ele logo procurou uma solução. Foi então que ordenou a *Iku* ficar com a responsabilidade de restituir à *Lama* os pedaços arrancados. Daí por diante *Iku* possui a missão de levar de volta a matéria dos *ara-àiyé* para o *O̲run*[6], que o obriga a girar pelo mundo.

Na composição da *Lama* estão contidos os quatro elementos da Natureza e o *Òrìs̲à* que rege o *Orí*[7] (o *olowo orí*)[8] de cada pessoa

1 Corpo e povo em *yorùbá* – fiz questão de manter a grafia original para familiarizar o leitor com a língua sagrada do Culto dos *Òris̲à*.

2 As palavras e os textos em *yorùbá* que figuram neste trabalho estão escritos segundo a convenção internacional adotada pelos institutos especializados da Nigéria.

As consoantes e vogais têm em geral o mesmo valor que em português, com as seguintes variações: e̲ é sempre aberta; e é sempre fechada; o̲ é sempre aberto; o é sempre fechado; g é sempre "duro"; gb é sempre explosivo; j se pronuncia "dj"; h é sempre aspirado, nunca mudo; p é explosivo e pronuncia-se "kp"; s̲ tem o som "ch"; e y e w pronunciam-se "i" e "u", indicando o ponto uma nasalização. Os acentos indicam os tons.

O acento agudo corresponde ao tom alto, a crase ao tom baixo e a ausência de acento ao tom médio. Os substantivos não mudam a grafia quando passam para o plural.
Ex: o Orixá – o *Òrìs̲à*, os Orixás – os *Òrìs̲à*

3 Aquele que é montado (pelo *Òrìs̲à*), quem incorpora esta divindade.

depende do material que vier em maior quantidade nesta confecção, já que o oleiro que confecciona o *Orí* (*Ajalá*) os faz aleatoriamente. Se o material que for utilizado em maior quantidade for Terra, o *Òrìs̲à* poderá ser *Ògún*, *O̲bálúwàiyé* ou outro *Òrìs̲à* cujo elemento é Terra; se for Fogo, *S̲àngó*, *Òrìs̲à* ligado ao Fogo; se for Água, *Ò̲s̲un* ou *Yemo̲nja* e assim por diante. Com isso fica clara a ligação e a posição de respeito que o adepto do Candomblé deve adotar perante à Natureza – já que ela tanto contém como está contida em toda criatura humana –, tornando, assim, o corpo humano sagrado, um templo natural, retificando desta forma tal cosmovisão.

Ao se recorrer a um *Òrìs̲à*, isto é feito através da folha (*ewe*) que O representa, pois os *Òrìs̲à* só se manifestam através delas, aliás há um ditado que diz *kosí ewe, kosí Òrìs̲à* (Sem folha não há *Òrìs̲à*). Se a enfermidade for, por exemplo, de impotência sexual, deve se recorrer a *S̲àngó* ou a *Ès̲ù* que segundo seus *itán* estão diretamente ligados ao fogo e à potência sexual masculina: *S̲àngó* teve três esposas (*Obà*, *Ò̲s̲un* e *O̲ya*), o que de imediato o associa ao sexo, à saúde sexual masculina e ao vigor físico. Seus elementos são o fogo, como já vimos, e o trovão. E *Ès̲ù* foi quem, entre outras coisas, escolheu a posição dos órgãos sexuais.

Vejamos um dos *itán* de *S̲àngó*:

Agbára nbe̲ l'ára e̲lé̲gun S̲àngó.
Ijó wà l'é̲s̲è̲ e̲lé̲gun S̲àngó.
Bàtá nbe̲ pe̲le olóòs̲à yíí.
Màá jó s'ílé Òrìs̲à,
Màá jó s'óde o.
Màá bò̲ S̲àngó.
OlúKòso Aládò nbe̲ n'ílé wa o.
T'oun t'O̲ya ní wó̲n jo̲ nbe̲ n'ílé wa o.
T'oun t'Ò̲s̲un ní wó̲n jo̲ nbe̲ n'ílé wa o.
T'oun t'O̲bà ní wó̲n jo̲ nbe̲ n'ílé wa o.
Kábíyèsí

(Há grande força no corpo do *e̲lé̲gun* de *S̲àngó*/
Há dança no pé do *e̲lé̲gun* de *S̲àngó*/*Bàtá*[9]
está junto desse *Òrìs̲à*/Eu danço para dentro
da casa do *Òrìs̲à*/Eu danço para fora da casa/
Eu cultuarei *S̲àngó*/*OlúKòso Aládò* está em
nossa casa/Ele e *O̲ya* estão em nossa/Ele e
Ò̲s̲un estão em nossa/Ele e *Obà* estão em nossa/
Vossa Majestade!)

O *itán* de *Ès̲ù* diz que Ele foi designado a colocar os órgãos sexuais humanos. Inicialmente, Ele experimenta colocá-los nos pés, o que provocou desconforto por tê-los sempre empoeirados e sujos. Experimenta novamente, colocando-os abaixo do nariz, também não satisfazendo, pois os odores que eles exalam incomodam o *Òrìs̲à*. Na terceira tentativa, Ele coloca nas axilas, mas o suor constante o impede de deixá-los nesta posição. Finalmente, *Ès̲ù* descobre a posição ideal, ficando o sexo fixo entre as pernas, num local que o *Òrìs̲à* considera preservado e confortável.

Esta posição é considerada privilegiada, pois está no meio do corpo entre os pés, que por estarem em contato com a terra estão ligados aos ancestrais, e a cabeça, que além de ser do *olowo orí*, está ligada ao futuro. Ser visto como ponto central ressalta a relevância do sexo para esta visão de mundo. Vale lembrar que a *Ès̲ù* é atribuído um caráter fálico e *trickster*,[10] de proporcionador das artimanhas que dão ensejo ao ato sexual. Aliás não se deve imaginar que essas características são exclusivas do sexo masculino, já que no Candomblé não há uma hierarquia de gêneros entre os *Òrìs̲à*.

Aos problemas ligados à fertilidade feminina recorre-se por exemplo a *Ò̲s̲un* e *Yemo̲nja*, entidades que têm como elemento a água, que é um elemento feminino por excelência, seus *itán* e *orin*[11] corroboram esta visão. Um dos *itán* mais conhecidos entre os adeptos do Candomblé é o *Porque Os̲alá usa ekodidé*,[12] mostrando a importância da menstruação, pois o sangue

Afonso Tostes
Comida de Santo/Casa de Santo, 2000
imagem digitalizada

4 *Lama* aqui é o nome de uma entidade sagrada cujo nome original em *yorùbá* não deve ser pronunciada fora do ritual.

5 Literalmente corpo da Terra, por extensão, seres humanos.

6 Local onde vivem os *Òrìs̲à* e de onde viemos e para onde iremos após a morte – não confundir com a concepção de Céu cristão! É também o lugar onde está o duplo de tudo que existe no *Aiyé*.

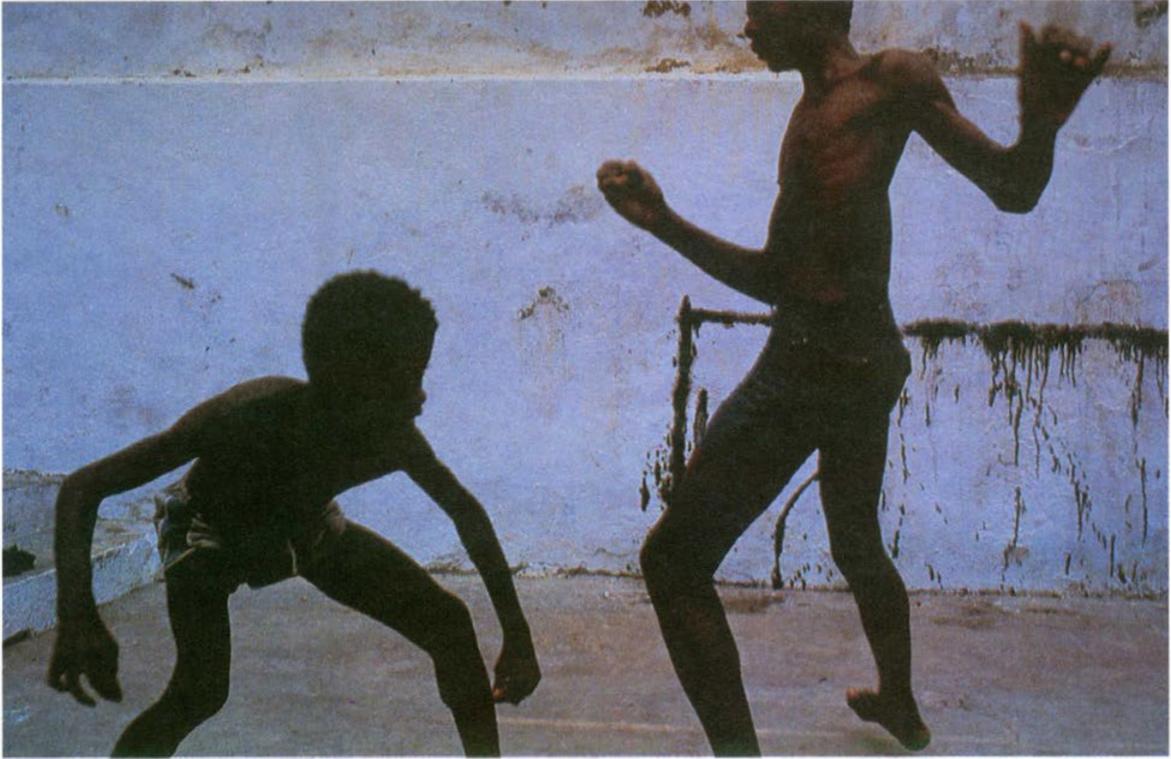
7 Cabeça, a parte mais importante do corpo dentro da cosmovisão do Candomblé

8 Dono da Cabeça. Tendo como forma abreviada *olorí*.

9 Tambor sagrado que é tocado em louvor a *S̲àngó*.

10 Brincalhão, trapaceiro, ou como prefiro: sacana! Em todos os sentidos que esta palavra tão cara a nós que nascemos no Brasil significa.

11 Cantiga.

12 Pena de papagaio.

(àse[13] vermelho) é parte do ciclo da vida e não um estigma, sujeira e impureza como comumente é visto em nossa cultura, herança do cristianismo (seria interessante ler o livro Levítico para se ter uma melhor idéia, ver em especial o capítulo 15 versículo 19).[14]

Vejamos o *itán Porque Os̱alá usa ekodidé*:

Em Ifé, na África havia uma sacerdotisa chamada *O̱mó̱ Òs̱ún*[15] que era responsável pela *adé*[16] de *Os̱alá*. Por isso *Os̱alá* tinha muito carinho por ela, o que despertava muita inveja em outras mulheres.

Inconformadas com este prestígio, elas pediram ao *bàbálawo*[17] para fazer um *ebó̱*[18] para ser usado contra *O̱mó̱ Òs̱ún* no dia de uma grande festa para *Os̱alá*, pois ela sentava-se à esquerda d'Ele.

No dia da festa, ao sentar-se em seu lugar, ela menstruou sem esperar, manchando sua roupa e a cadeira. Sabendo que vermelho é *e̱wó̱*[19] de *Os̱alá*, ficou envergonhada e saiu correndo, chorando muito.

Temendo contrariar *Os̱alá*, que além de ser Rei, era por ela muito estimado, pediu ajuda aos outros *Òrìs̱à*, mas estes temendo ofender *Os̱alá*, não a ajudaram. Por fim, após uma longa procura, ela chegou às portas do palácio de *Òs̱ún*.

Ao ouvir sua história, *Òs̱ún* ficou com pena dela e pegou *ewé*, fez um *orin*[20] e bateu *paó*,[21] transformando o sangue em pena de *ekodidé*.

Todos ficaram maravilhados com o feito de *Òs̱ún*, mas o esconderam de *Os̱alá*, temendo aborrecê-Lo, porém a história acabou chegando aos Seus ouvidos, e assim Ele tomando conhecimento do grande feito de *Òs̱ún* foi visitá-la. Chegando lá, encontrou *O̱mó̱ Òs̱ún* e entendeu que o feito de *Òs̱ún* era para livrar sua filha da vergonha que passara.

Reconhecendo o poder de *Òs̱ún* e entendendo que aquele sangue é uma mostra do *às̱e* feminino de reprodução,[22] sem o qual a vida cessaria, *Os̱alá* fez *do̱do̱balé* para *O̱mó̱ Òs̱ún*,

páginas 38 e 39

Miguel Rio Branco
Blue Tango, 1984
fotografia cor
(quatro imagens de uma série em duas versões compostas por nove ou vinte imagens), Salvador

Mestre Didi
Opá Esin Métá
(Os Três Caminhos), 1993
130 x 40 x 16 cm

por ser portadora de tal poder, e para que tal poder fosse sempre lembrado, permitiu que os *ìyàwó* usassem *ekodidé* no *orí*,[23] a parte mais importante do corpo na teologia do Candomblé.

A influência dos *Òrìṣà* está também na classificação dos gêneros, pois de acordo com o gênero do *Òrìṣà* este será o gênero do *elégùn* na liturgia do Candomblé, ou seja se o *olowo ori* for *ìyába*,[24] este ocupará o que chamo de pólo feminino, independente se o *elégùn* for homem ou mulher. Da mesma forma se for *aboro*[25] o lugar ocupado será o pólo masculino. Toda a liturgia seguirá esta lógica: certas cerimônias ou deveres só poderão ser executados por este ou por aquele *elégùn* de acordo com o gênero do *Òrìṣà*, independente, insisto, do gênero do *elégùn*. Os únicos que estão ligados ao gênero biológico são os *ogán*, que são homens que não incoporam e representam a posição masculina; cabe ao *ogán*, chamado *alabe*, tocar os instrumentos[26] que chamam/invocam os *Òrìṣà*. As *ekeji* que são exclusivamente mulheres e também não incorporam, são as que assistem os *Òrìṣà* quando estão incorporados, cuidando de suas roupas e auxiliando na cozinha no preparo da comida, seja esta para o ritual ou não. Ou seja, a possibilidade de se incorporar o *Òrìṣà* é determinante na compreensão dos gêneros no Candomblé. A Natureza também obedece a esta lógica, existem vegetais masculinos e femininos, os quatro elementos também são compreendidos nesta lógica e assim por diante, sempre obedecendo à associação com o *Òrìṣà* que rege este vegetal, elemento, etc.

Aqui deve ser feita uma distinção entre gênero do *Òrìṣà* e a orientação sexual do *elégùn*! Muito se fala sobre esta questão e pouco se conhece realmente. O *olowo orí* não é responsável pela orientação sexual de ninguém, ele influi na sexualidade, mas nunca na orientação, como vulgarmente se fala. Um *elégùn* de *Ṣàngó* não tem que ser um varão infrene, a influência do *Òrìṣà* será na disposição geral do ser e não exclusivamente no sexo ou na sexualidade – pode ser que este tenha uma capacidade maior de atrair pessoas a sua volta, mas isto não será necessariamente para finalidades sexuais. Nem o de *Òṣun* se for homem terá que ter atitudes efeminadas ou femininas, pois esta orientação será do filho, não do *Òrìṣà*.
Isso pode causar certa estranheza, já que o número de pessoas que são identificadas como homossexuais no Candomblé é muito grande, principalmente entre os *elégùn*, mas isso não é por uma implicação espiritual, moral ou qualquer que seja, mas creio que por não haver nenhum tipo de restrição quanto à origem de quem quer que seja, seja de ordem econômica, social, racial ou de orientação sexual – todos que são vistos como desviantes dos padrões entendidos como normais têm acolhida no Candomblé. E os Terreiros de Candomblé sempre recebem qualquer um de braços abertos, há muitas Casas que são chefiadas por pessoas das mais diversas orientações sem que isto faça diferença para seus adeptos. E sem falar que aí os homossexuais podem constituir uma imensa família espiritual, onde os laços com os *Òrìṣà* se confundirão com os laços sangüíneos, pois este será tratado como pai ou mãe por todos aqueles que forem filho/filha da Casa. Talvez o Candomblé seja um bom exemplo do que seja uma integração social sem distinção de qualquer tipo.

Esta integração é tão intensa que ultrapassa as relações sociais propriamente ditas. A saúde individual de cada irmão-de-santo é motivo de preocupação para todo o grupo, já que um irmão que passa por um momento difícil pode comprometer a saúde, a harmonia da casa, já que a saúde é entendida como um bem que vai além do corpo como unidade biológica. Se o problema for com o Sacerdote ou Sacerdotiza a preocupação é maior, pois este é o/a Zelador/a da saúde de toda coletividade.

13 Força vital que todo ser possui, tanto minerais quanto vegetais e animais.

14 A menstruação é entendida como veículo de impureza, pois a mulher, quando tiver o fluxo de sangue, ficará sete dias na sua menstruação, e qualquer um que a tocar será imundo até a tarde.

15 Filha de *Òṣún*: *Òrìṣà* da fertilidade feminina e prosperidade.

16 Coroa.

17 Aquele que conhece os segredos (através de oráculos).

18 Oferenda.

19 Interdição, proibição.

20 Cantiga.

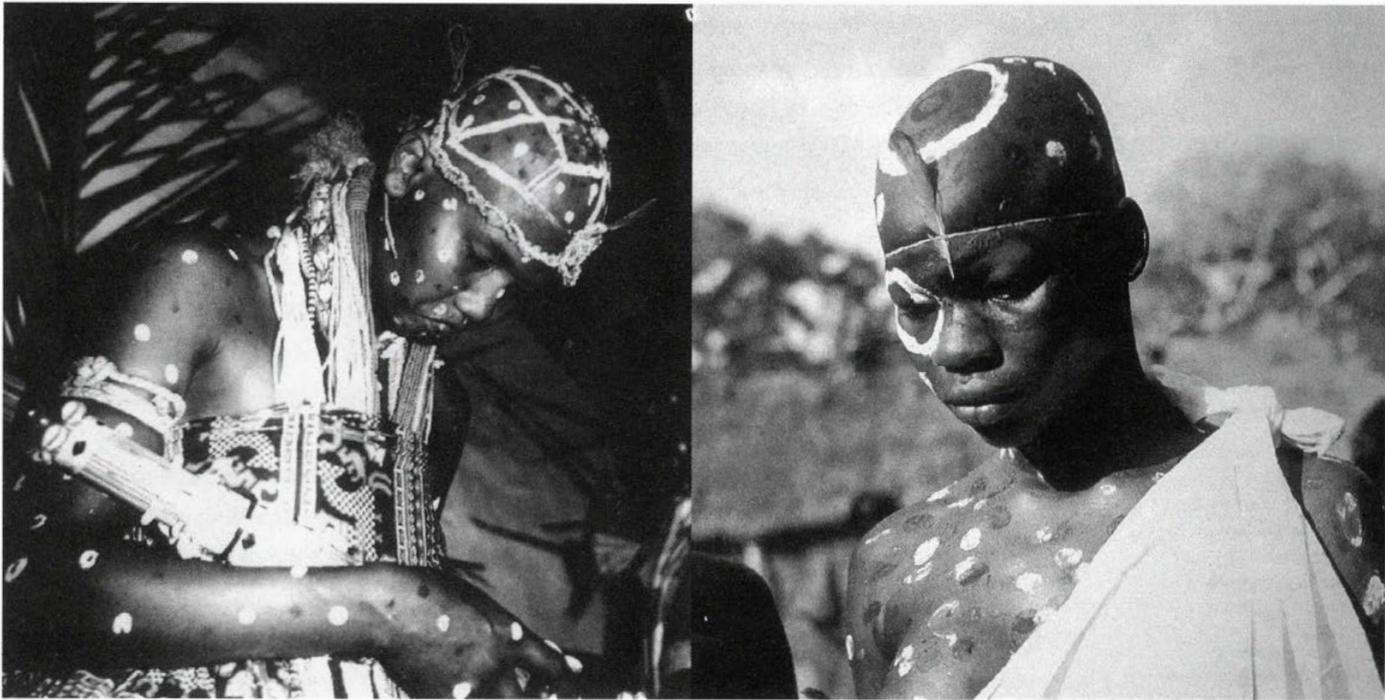
21 Palma.

22 *Ohun-ọmọbìrin* = menstruação.

23 Cabeça.

24 *Òrìṣà* feminino.

25 *Òrìṣà* masculino.

26 Atabaques, agogô, xequerê.

Pierre Verger
à direita
Iniciada de Omulu na África, década de 50
fotografia p&b
col. Fundação Pierre Verger

à esquerda
Iniciada de Omulu na Bahia, década de 50
fotografia p&b
col. Fundação Pierre Verger

Muitos são os casos contados de Zelador/a que quando tiveram problema de saúde todos os irmãos tiveram algum problema. Os que estavam longe, às vezes fora do estado ou do país, ligavam preocupados após terem tido um pressentimento, sonho ou problema de saúde. O mesmo sucede com o lado material, esta instância também é levada em consideração.

A saúde do corpo, do espírito e social são fundamentais para se manter o equilíbrio necessário para se ter uma vida feliz e saudável. Creio que com isto fica mais fácil entender por que nas manifestações culturais de origem africana o corpo está em movimento. Não que o negro reduza tudo à dança, como dizia Gilberto Freyre, mas por que o corpo em movimento é sinal de um corpo saudável e feliz, um corpo comunitário, um corpo que para se mover precisa do Outro como parceiro, para que seu passo seja tanto reconhecido como dividido.

Não me recordo de haver uma dança, um canto qualquer, de nós negros, que se faça sozinho! O que mais nos interessa é o que nos coloca em contato direto com nossos ancestrais, com aqueles que deixaram como herança essa força de vida.

Corpo humano e *Òrìs̱à*

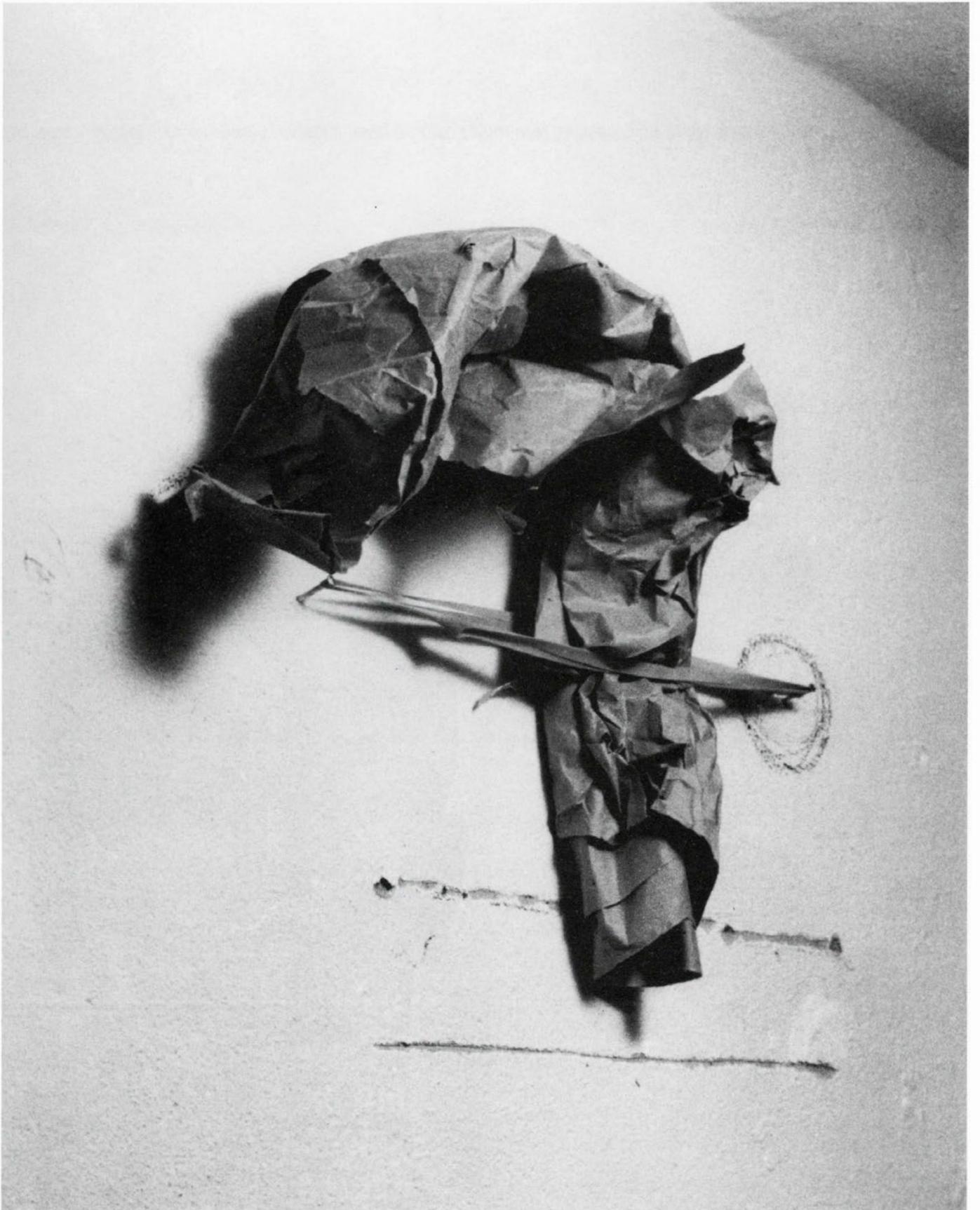
Apá-òsi	lado esquerdo, elementos femininos	*Apá-òtun*	lado direito, elementos masculinos
Cabeça espiritual	*Òrìs̱à* principal (*oloworí*)	Cabeça física	*Yemo̱nja*
Olhos	*Ò̱s̱un*	Pulmões-ar/vento	*O̱ya* (*Afe̱e̱fe̱*)
Ar/respiração	*Os̱alá*	Rins	*Os̱alá*
Coração	*Os̱alá* e *Nàná*	Mãos	*Ogun*
Seios	*Yemo̱nja*	Ossos, juntas	*Os̱alá*, *Nàná* e *Yemo̱nja*
Estômago	*Logun E̱dé̱* e *O̱só̱ò̱si*	Pele	*O̱bálúwàiyé*, *Nàná* e *Os̱umare*
Fertilidade e potência sexual masculina	*Sangó* e *È̱s̱ù*	Glândulas endócrinas	*S̱angó* e *Yemo̱nja*
Potência sexual feminina	*O̱ya* e *È̱s̱ù*		
Fertilidade feminina	*Yemo̱nja* e *Ò̱s̱un*		

Afryka Teórica

Ivana Bentes

A ida de Glauber à África para filmar *Der Leone Have Sept Cabeças*, em Congo-Brazaville, em 1969, seu primeiro filme no exílio, ecoava como o gesto político-teórico de Jean-Luc Godard em *A Chinesa* (1967) e *Vent'Est* (69), filmes que procuravam, como o próprio Glauber desde *Barravento* (1961), criar novas bases para o cinema político.
A África, território mítico da origem, Éden negro, reserva de exotismo e resistência, mas também de escravidão e espoliação, é vista por Glauber como um signo de transculturalismo, peça chave no seu pensamento internacionalista que procurava articular e dar visibilidade à teia global da cultura e da política na passagem dos anos 60 para os 70.
Glauber sempre apontou, nos seus escritos e cinema, para a possibilidade de constituição desses territórios de integração político-cultural, territórios virtuais, luso-afro-tropical, euro-latino-americano, pan-americano, ou tricontinental, nos moldes do que se propõe hoje no campo da economia (Mercosul, Nafta, Mercado Comum Europeu). Base política e estética que perdeu o primado, hoje, para formas econômicas de mútua proteção e alavancamento. *Der Leone Have Sept Cabeças* é um filme chave nesta proposta internacionalista, pan-afro-americana, que apontava, nos anos 60 e 70 para a passagem do nacional para uma estética desenraizada, multicultural e transnacional.

Estou na África, aqui não tem tanto bicho assim, tem muito calor, é igual à Bahia. Glauber Rocha, Congo-Brazaville, 1969

Cartaz do filme ***Der Leone Have Sept Cabeças***

Artur Barrio
Experiência nº 1, 1987
papel de embrulho, elástico, pregos, crayon, dois rasgos na parede

Essa passagem pode ser acompanhada ao longo dos filmes: o Brasil rural, o discurso sobre o litoral e sertão baianos em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; o Brasil urbano de *Terra em Transe* e a passagem rural/urbano em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Os filmes dos anos 70, feitos no exílio, incorporam novas características. Mixagem de línguas, figurinos, iconografias e o uso de atores de diferentes nacionalidades, vão marcar os filmes do exílio (*O Leão, Cabeças Cortadas, Claro*). *Der Leone Have Sept Cabeças* (O Leão de Sete Cabeças) tem no próprio título multilíngüe um desejo de romper barreiras (lingüísticas, culturais) e fazer um diagnóstico do sistema colonial internacional, cada palavra referindo-se a um dos colonizadores da África: Inglaterra, França, Portugal, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha. Glauber vai montando uma espécie de história universal do capitalismo e da dominação, a partir de certas estruturas e signos. "Reduzi toda a história ao significante", escreve, e chega a um fluxo de imagens e idéias que define como uma "materialização do inconsciente".[1] Virada teórica no seu pensamento, da dialética ao "fluxo desestruturante" que está mapeada na passagem entre dois textos-manifestos da Estética da Fome à Estética do Sonho:

"A Estética da Fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não se pode sujeitar a conceitos filosóficos".

O cinema de Glauber é um estudo decisivo não apenas sobre as misérias e anseios do povo, mas sobre as pulsões e acanalhamento das elites brasileiras, africanas, européias, hispano-americanas.

Apesar de estarem perfeitamente integrados à obra de Glauber, os filmes do exílio abrem uma nova via: a radicalização da *mise-en-scène*, as intervenções do próprio Glauber em *off* (*Claro, História do Brasil*), a dissolução do narrativo (*O Leão, Cabeças Cortadas, Claro*), a exacerbação da via política. A relação de Glauber com a crítica européia torna-se mais aguda nesse período. *O Leão* e *Cabeças Cortadas*, bem recebidos nos Festivais de San Sebastian, na Espanha, e em Veneza, são criticados em Barcelona, *Claro* é massacrado em Paris e Roma.

Nessa perspectiva nacional-universal, a África das lutas anti-coloniais, do revolucionário Amílcar Cabral e de um futuro socialismo africano, torna-se cenário de um território mítico transnacional capaz de reagir a séculos de espoliação colonial. A face política e a estética do colonialismo é a mesma, daí a proposta africana de Glauber para *Der Leone*: um filme mítico, político e esteticamente radical. Glauber sustentava que da mesma forma que "tudo o que houve na década de 60 foi o abalo europeu e americano provocado pelo despertar do terceiro mundo – Cuba, Lubumba, Che, Brasil, etc", no campo da estética, o Cinema Novo brasileiro poderia significar um avanço no cinema político.

Der Leone Have Sept Cabeças é um filme-colagem, montado em blocos de longos planos-seqüências onde cada personagem encarna conceitos que desfilam frente a câmera. Glauber define esse filme como "estruturalista" e sem dúvida seus personagens, que se expressam por *slogans* e monólogos, são esquemas, personagens-panfletos: Zumbi, referência ao líder mítico dos quilombos; Pablo/Che, o revolucionário latino-americano; Xobu, chefe negro, representante da burguesia africana; o Padre cristão-progressista, e os colonizadores da África: Marlene, a Besta imperialista, uma mulher loura e *sexy*; o Agente Americano, um *playboy*; o Português malandro (Hugo Carvana) e um Governador alemão fascista.

A esquematização dos personagens se alia a uma radicalização da *mise-en-scène*, formando uma espécie de presépio sincrético[2], com tipos sociais movimentando-se em cenários carregados de signos. O caráter teatral, a idéia de encenação distanciada de Brecht é explorada

1 Raquel Gerber analisa a relação do cinema de Glauber na construção de uma estética do inconsciente em "O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente". *Vozes*, 1982.

2 Cf. ensaio "O Mito e o Sagrado em Glauber e Pasolini" de Ivana Bentes. *Revista Cultura/Vozes* nº 3.

em todos os níveis e ecoa as experiências radicais de Jean-Marie Straub e seus filmes-seqüências declamados em tempo real.

Os personagens de Glauber são ícones vivos, com figurinos supercaracterizados, numa combinação de simbologias: folclore luso-afro-tropical; simbologia cristã-marxista, batinas, sinos, cruzes e martelo, fardas, trajes, perucas, alegorias e adereços de um carnaval didático.[3]

O filme privilegia uma montagem espacial "onde o tempo não existe, somente a ação dramática", diz Glauber. Radicalidade da *mise-en-scène* que o diretor iria retomar em *A Idade da Terra* (1981). Montagem espacial em que a ação dramática se apresenta em tempo real, em blocos combinados de planos-seqüências. Espaço mágico e ritualizado, onde o tempo foi abolido em favor da simultaneidade como nas combinatórias de imagens e motivos da pintura muralista.

Em cada bloco do filme podemos detectar uma ação dramática característica: 'danças e ritos' africanos como afirmação de um poder e diferença cultural; a 'ação' revolucionária silenciosa latino-americana (Pablo), o 'discurso' dos líderes negros politizados (Zumbi e Samba), e a 'fala paródica' e histriônica do Padre, dos colonizadores e de seus representantes (Xobu e seus aliados). Teatro teórico que procura "alcançar a síntese dos mitos históricos do Terceiro Mundo por meio do repertório nacional do drama popular".[4]

Glauber constrói uma África teórica, cenário de um teatro ao ar livre, épico-didático, em que o "drama popular" não é folclore, mas teoria política. O filme é quase todo rodado em exteriores, campos, grandes espaços, ruas, espaços neutros, longe de qualquer africanidade folclórica. Rituais e danças são politizados e conceitualizados. Glauber usa o "distanciamento" brechtiano para enquadrar e posicionar sua câmera: planos gerais colocam os personagens sob observação crítica.

O "distanciamento" dá ao discurso e gestos dos personagens revolucionáiros (Zumbi, Pablo/Che, Samba) solenidade e potência. Recurso que produz o efeito contrário quando os personagens são os colonizadores. O humor, a ironia, o pastiche, a "folclorização" caracterizam estes últimos: Marlene, a besta imperialista, o Agente Americano, o Português, o Governador Alemão, Xobu. Tipos clichês, louros, arianos, devassos, risíveis, cujo discurso é desqualificado através do distanciamento da câmera e do uso dos figurinos, da música, dos gestos e da carnavalização.

O filme começa com uma seqüência inusitada de jogo sexual em que os dois atores louros e *sexys*, Marlene, de seios de fora, e o Agente Americano, semi-despidos, rolam pelo campo excitados, entre beijos e mordidas. Glauber transforma uma cena de sexo num apocalipse tendo ao fundo cantos populares do Congo e profecias, em som *off*, sobre uma besta que blasfema contra Deus e ameaça os homens. A seqüência, união e voracidade dos poderosos que dominam a África, causa um estranhamento imediato no espectador, erotismo paródico que poderia ser o início de uma pornochanchada dos anos 70.

Em *Der Leone* a aposta numa Revolução Negra passa menos pela desmistificação dos mitos, do que pela politização dos mitos existentes e sua afirmação enquanto força cultural. O filme oscila entre o cerebral-didático-panfletário, o mítico e o paródico. O discurso didático-racional dos líderes negros como Zumbi tem como contrapartida dramática elementos étnicos africanos, ritos e danças, toda uma gestualidade de mãos e torsos, plumas e tambor, e a câmera dinâmica que gira em torno de grupos de africanos. Transe e dança de onde se destaca a figura de Zumbi, líder negro e sujeito do discurso: "Enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo".

3 José Gatti faz uma análise detalhada da inversão carnavalesca em *O Leão* no artigo "Der Glauber have sept cabeças" in *Revista Cinemais* no. 3, janeiro/fevereiro de 1997, pp. 113-132.

4 Declaração de Glauber à agência italiana ANSA durante o XXI Festival de Veneza de 1970.

à direita e páginas seguintes

Cenas do filme ***Der Leone Have Sept Cabeças***, Brazzaville, Congo

Glauber rejeita a África *'national geographic'* e cria um território africano conceitual em que os mitos luso-afro-americanos não são o mal a combater mas os aliados numa luta decisiva e imemorial contra o colonialismo. Suas bestas são conceituais (símbolos petrificados, mais do que alegorias vivas): uma loura *sexy* e devoradora é a encarnação da besta imperialista; um grupo de negros que desce disciplinadamente de uma árvore frondosa é visto como "macacos" numa seqüência paródico-trágica em que, depois de uma recepção amistosa, os "macacos-africanos" são fuzilados com tranqüilidade.

O povo africano é representado simultaneamente como agente da revolução, vítima dos processos de dominação e cúmplice do neocolonialismo. Daí as diferentes posturas de contemplação, ação, panfletagem e subserviência dos personagens.

De *Barravento*, feito na Bahia em 1960, ao *Leão de Sete Cabeças*, vemos Glauber traçar uma linha de continuidade entre os personagens, como se o Aruan, submisso e místico, e o malandro Firmino, "o negro sobrevivente" de *Barravento*, se tornassem Zumbi e Samba, personagens de *O Leão*, guerreiros negros dispostos a fazer a Revolução sem perder um milímetro da sua africanidade e dos seus mitos.

Ao mesmo tempo, *O Leão* põe em cena a burguesia negra africana, a dupla de africanos que pede em uníssono que "o bom senso triunfe" e Xobu, chefe caricatural negro que se traveste de nobre europeu. Glauber mais uma vez trabalha com a paródia. Daí vermos Xobu vestido de rei europeu se autoproclamar presidente, e presenciar inerte uma disputa entre os agentes da colonização por um grande osso humano que ninguém quer largar e todos querem roer. No meio da disputa, uma encenação que simula um jogo infantil – Xobu enumera as riquezas africanas espoliadas: petróleo, diamantes, bananas, cacau, ouro... A seqüência oscila entre o solene e o risível.

Ambigüidadade que surge logo nas primeiras seqüências de *Der Leone* em que encenação e documentação se misturam perigosamente. A fúria caricatural do padre/profeta (Jean-Pierre Léaud) parece afetada e ridícula diante de uma platéia de mulheres e crianças africanas que assistem à cena entre divertidas e assustadas com a interpretação. Quando o ator se aproxima demais da platéia, esbravejando e empunhando um martelo, os mais próximos riem nervosos e se afastam como numa cena moderna de teatro. Glauber trabalha ainda com o registro da oralidade e do popular, o patético-

didático que contrasta com o solene-épico. Personagens como o do Governador alemão e do Português malandro são apresentados como perigosamente amistosos. Característica dos personagens que traduz um problema político: "independência com amizade", a nova fórmula do neocolonialismo arranjada pelo Português, que se gaba de saber falar na linguagem daquela gente e convence Xobu das vantagens da "independência" e de uma democracia de fachada.

Xobu, representante da burguesia africana, é seduzido pelos colonizadores, bebe, ri e assina um documneto onde lhe oferecem proteção de toda espécie, integração racial e liberdade. Novos jogos infantis e carnavalescos onde se dá o poder imaginário ao mais fraco e a coroa do rei/presidente "não é de ouro nem de prata". Os colonizadores, por sua vez, cantam sua cultura, pátria e poder em cenas de ópera bufa em tom de triunfo ou decadência. A festa demagógica de Xobu é acompanhada pelo som da *Marselhesa* cantada em português; o Português declama *Os Lusíadas*, ladeado por duas africanas que dançam, o Governador alemão canta *Lili Marlene*, melancólico.

A palavra dos colonizadores funciona como *show* popular circense. Numa das seqüências, os personagens do Português e do Governador chamam o povo para apreciar as últimas atrações da Besta imperialista: "Venham...venham ver, o novo programa de Marlene (...) Marlene para os males do estômago (...) Para os males do coração (...) Para os males do espírito".

Para o crítico francês Michel Ciment, o excesso de esquematismo de *O Leão* é problemático, como escreve em carta para Glauber de 1970: "No Leão de 7 Cabeças você faz do cinema político uma sucessão de *slogans* ou de *graffiti* e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. *Slogans* muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular".[5]

Glauber justifica sua proposta de um filme conceitual sobre a África, influenciado por

Godard, Straub e Brecht, afirmando que *O Leão* "contesta de uma maneira brutal e honesta a cultura européia, o cinema, a política", e completa: "É um filme humilde e insolente. É um filme sujo, direto, irônico, dialético e não demagógico. (...) Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema, etc. (...) É um filme sobre o mito".[6]

Dito de outro modo, em *Der Leone*, mito e conceito se fundem para descrever a África neocolonialista e construir uma imagem possível da África revolucionária. Marxismo tropicalizado, atravessado pelo misticismo, em que os mitos surgem não como tradição a ser superada, mas como fator de transformação e resistência cultural.

Já em *Barravento*, o transe e as práticas do candomblé estavam presentes não só como "mistificação", mas como "violência plástica & sensualismo", como experiência estética e gnose; "Barravento", a natureza em convulsão e transe, tempestade que mata, como a contrapartida cósmica de uma experiência social, a Revolução.

Essa primeira mixagem (marxismo/misticismo) atravessa toda a obra de Glauber e ressurge em *O Leão*, instaurando um certo misticismo de esquerda: "Arte revolucionária deve ser uma magia capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda".[7]

Glauber se afasta da miscigenação "doce" brasileira, vislumbrada por Gilberto Freyre em "Casa Grande & Senzala" e aposta na irrupção de uma ira e violência revolucionárias, uma irada cabeça africana sobre um corpo plástico, teoria política afro-tropical. Torção glauberiana que em *Der Leone*, "transforma macumbeiros em revolucionários", cantos populares do Congo em cantos de guerra, objetos simbólicos e mágicos, lanças e ossos, em cetro e metralhadoras, transformação de feitiço em política que é a mais perigosa magia negra.

5 Carta de Michel Ciment de Paris, 14/9/1970, in *Cartas ao Mundo*, Ivana Bentes (org.). Companhia das Letras, p. 370.

6 Carta de Glauber para Claude-Antoine. Nova York, janeiro de 1971, in Ivana Bentes (org.) op.cit., p. 390.

7 Depoimento à Província do Pará. 27/12/1981. Publicado em *Ideário de Glauber Rocha*. p. 94.

Dear Reader,

Please answer the following question

If you were black, what kind of hairsatyle would you have?

Send your answer along a photography to:

Glenn Ligon
526 West 26th Street, Room 616
New York, New York 10001
U.S.A.

Thank You

páginas 53 a 60

Ricardo Ventura
Sem título, 1997
madeira
30 x 12 x 4 cm (cada peça)

Andres Serrano
Klansman (Imperial Wizard), 1990
fotografia cor

Artur Barrio
Máscaras - Série Africana (detalhe), 1983
técnica mista sobre papel
42 x 30 cm

Glenn Ligon
(projeto gráfico), 1998

Cildo Meireles
Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente,
1971/73
Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série *Inserções em circuitos ideológicos* o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas *Inserções em circuitos antropológicos* (*Black Pente*, *Token*), importa mais a noção de 'inserção' do que a de 'circuito': a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico do *Black Pente*, o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia.

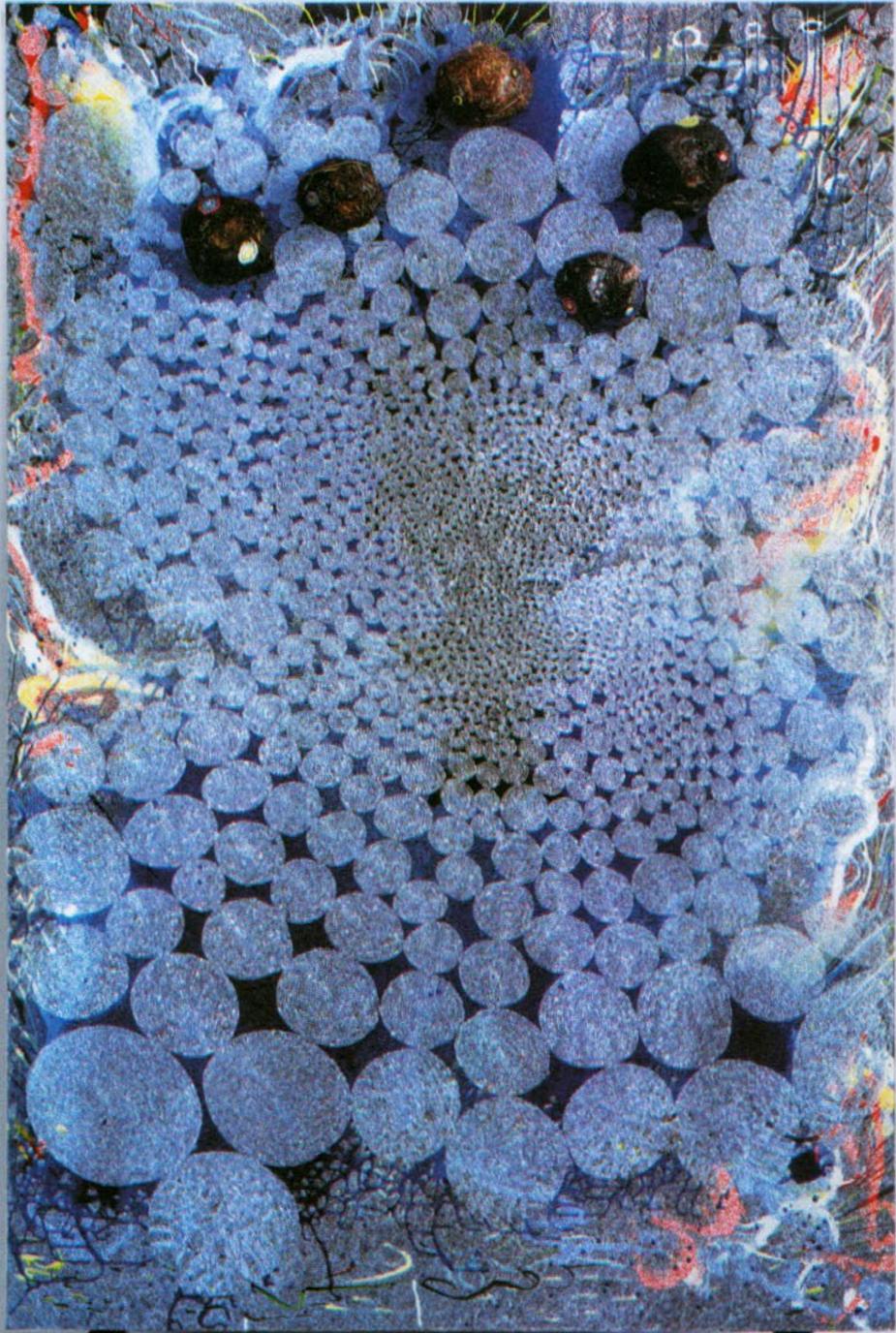
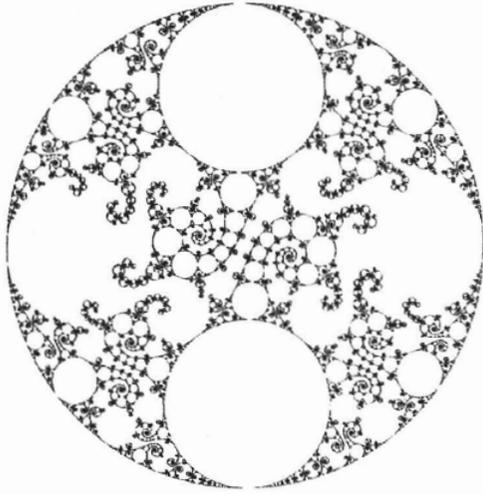
Pierre Verger
Vestimenta de Egum na África, década de 50
fotografia p&b
coleção Fundação Pierre Verger

Hélio Oiticica
Parangolé Xoxôba P25 capa 21, 1968
tecido
em homenagem à Nininha da Mangueira

Paula Trope
Muller e Fefei. Domingo, 18h, Ipanema, Rio de Janeiro, 1993*
fotografia com câmera de furinho, papel resinado, moldura de ferro oxidado
136 x 107,6 x 3,8 cm
* par da fotografia **Sem título (as mãos e a fita vermelha)**, 38 x 61 x 5 cm, 1993, de autoria de Muller e Fefei
Díptico da série **Os Meninos**, out 93/out 94

Influências Africanas na Cibernética

Ron Eglash

Os problemas do dualismo natural/artificial encontrados pelos ciborgues são semelhantes àqueles que atormentam os ativistas e teóricos nas longas e históricas batalhas contra o racismo. O racismo primitivista funciona de modo a tornar a cultura não-ocidental demasiado concreta e assim 'mais próxima da natureza' – não realmente uma cultura, mas seres de emoções incontroladas e sensações corporais diretas, enraizados numa ecologia edênica. O racismo orientalista funciona de modo a tornar a cultura não-ocidental demasiado abstrata, assim como um 'arabesco' – não realmente humana, 'natural', mas despida de emoção, preocupada apenas com dinheiro e uma inescrutável transcendência espiritual.
O racismo no continente africano – com tendência para o orientalismo ao norte, e o primitivismo no sul – impossibilita qualquer simples jogo de oposições que uma categoria como 'cibernética africana' pudesse sustentar. Uma caracterização anti-racista das influências africanas na cibernética deve se situar de modo a não somente reverter ou refutar suas reivindicações, mas também apontar para sua construção histórica.
A oposição ao racismo vem sendo freqüentemente composta através de duas estratégias essencialistas, totalizadoras: semelhança e diferença. Por exemplo, Mudimbe (1988) demonstra como a categoria de uma "filosofia africana" singular tem sido basicamente uma invenção

da diferença, surgindo do jogo entre "os belos mitos da 'mente selvagem' e as estratégias ideológicas africanas da alteridade". Em contraste, os estruturalistas, como Lévi-Strauss, tentaram provar que os sistemas conceituais africanos são fundamentalmente os mesmos dos europeus (ambos com base em sistemas de símbolos arbitrários). O problema dessas avaliações unitárias de *status* epistemológico é apontado com especial clareza pelas contradições na abordagem filosófica de Sandra Harding, onde a visão conceitual africana foi inicialmente caracterizada como o oposto holístico do reducionismo ocidental (Harding 1989), e logo depois como tendo exatamente a mesma abordagem analítica da ciência ocidental (Harding 1990). Como nota Mudimbe, nem a semelhança nem a diferença são suficientes.

Essa crítica indica que a análise de interações entre a teoria cibernética e a diáspora africana não devem ser limitadas a uma perspectiva puramente epistemológica. Ao mesmo tempo, contudo, análises científicas socialmente fundamentadas têm apresentado com bastante freqüência um tipo de abordagem 'Realpolitik' para a construção social da cibernética, uma construção dentro da qual a ciência da computação e dos sistemas de controle é meramente um pobre disfarce para métodos de dominação e controle social (Lilienfeld 1974). Aqui, qualquer entidade subalterna (mulher, não-branco, classe operária, etc.) aparece somente como outra vítima impotente, tipicamente para a qual a existência natural anterior corre o risco da intrusão do artifício. Assim, o ponto central deste estudo sobre as 'contribuições' africanas para a cibernética não é uma tentativa de menosprezar as tragédias brutais encenadas por essa ciência, mas, ao contrário, ressaltar os aspectos multifacetados de sua história, e assim as possibilidades para resistência e reconfigurações. Situando-se entre questões de estrutura epistemológica e as construções sociais da ciência, este estudo vai sugerir algumas possíveis origens da teoria cibernética na cultura africana, as maneiras como os Negros[1] vêm lidando com o aumento da tecnologia cibernética no ocidente, e a confluência dessas duas histórias na experiência vivida pela diáspora africana.

Informação e Representação na Cibernética

A teoria cibernética se fundamenta em duas dimensões dos sistemas de comunicação. Uma é a estrutura da informação, outra é a representação física daquela informação. A característica mais importante de uma estrutura de informação é a sua complexidade computacional, que é a medida de sua capacidade de 'recursão'

página anterior

Chris Ofili
Spaceshit, 1995
óleo, resina de poliéster, alfinetes, esterco de elefante sobre linho
183 x 122 cm

acima

Fractal de Mandelbrot

1 Optamos por respeitar a grafia do texto original, onde a palavra "Black" aparece sempre grafada com a inicial maiúscula (N.E.).

(ou seja, auto-referência, reflexividade). Este resultado matemático vem bem ao encontro de nossa intuição a respeito do papel crucial da consciência reflexiva em nossa própria 'estrutura da informação'. A característica mais fundamental de um sistema representacional é a distinção analógico-digital. A representação digital exige uma tabela de códigos (dicionário, código Morse, código genético, etc.) com base em símbolos físicos arbitrários (textos, números, as cores da bandeira, etc.). Saussure apontou essa característica quando falou da "arbitrariedade do significante lingüístico". A representação analógica está baseada na proporcionalidade entre as mudanças físicas de um sinal e as mudanças na informação que ela representa (formas de onda, imagens, entonação da voz). Por exemplo, à medida que minha excitação aumenta, aumenta o volume da minha voz. Ao mesmo tempo que os sistemas digitais usam a gramática, a sintaxe e outras relações de lógica simbólica, os sistemas analógicos têm como base a dinâmica física – o campo da retroalimentação, histerese e ressonância. Essa dicotomia é fundamental para os debates atuais no campo da cibernética, a respeito de, por exemplo, qual o tipo de representação empregado pelos neurônios no cérebro humano, ou o tipo recomendado para cérebros artificiais.

Nos primeiros anos da cibernética na América, os sistemas analógicos e digitais eram vistos como epistemologicamente equivalentes, ambos considerados capazes de representações complexas (cf. Rubinoff, 1953). Mas, no início da década de 60, um dualismo político juntou-se a essa dicotomia da representação. Os radicais da 'contra-cultura' da comunidade cibernética – Norbert Wiener, Gregory Bateson, Hazel Henderson, Paul Goodman, Kenneth Boulding, Barry Commoner, Margaret Mead, entre outros – afirmaram erroneamente que os sistemas analógicos eram mais concretos, mais 'reais' ou 'naturais', e por isso (de acordo com essa cibernética romântica) eticamente superiores. No campo social, isso convergiu com o legado de Rousseau sobre a superioridade moral das culturas orais sobre as letradas.[2] Assim, por exemplo, McLuhan (1966) escreve:

"Foi uma... revelação importante quando a escrita veio destribalizar e individualizar o homem... A 'cibernização' parece estar nos distanciando do mundo visual da informação classificada de volta ao mundo tribal de padrões integrais e consciência coletiva" (McLuhan, 1966, p. 102).

Para os afro-americanos isto significou uma valorização debilitante. Eles poderiam usar esse argumento ético para combater algumas formas de racismo, mas somente no sentido de serem identificados como nativos inocentes e inconscientes num passado perdido. Assim, os costumes africanos de 'representação' no uso da escultura, movimento e ritmo, foram com freqüência abandonados em favor de tendências modernistas que pregavam ser a África a cultura da não-representação, a cultura do Real. Já na década de 70, a difusão das críticas epistemológicas do realismo – lembrando que é a representação que permite a auto-consciência e a intencionalidade – resultou em interpretações que limitavam a análise cultural a siginificantes arbitrários. A dança africana, por exemplo, seria um conjunto de símbolos de movimento, não uma forma de onda.

Subseqüentemente, a análise cultural africana ficou separada entre aqueles que mantinham o tropo modernista da identidade africana, fundamentada no realismo naturalista (reconhecendo os sistemas analógicos, porém recusando-se a vê-los como representações), versus aqueles que adotaram o tropo pós-moderno da metáfora textual (que evita o primitivismo ao custo do abandono do reconhecimento de sistemas analógicos) – *reggae* versus *rap*.[3]

A cibernética pós-moderna, contudo, mostrou que os sistemas analógicos são capazes de

2 Isto foi combatido de diversas maneiras por estruturalistas e pós-estruturalistas. De acordo com Levi-Strauss, a arbitrariedade de simbolismos não-ocidentais (uma raposa significa estupidez em uma mitologia e astúcia em outra) é prova de que eles são tão digitais quanto os europeus, à exceção da dicotomia oral/escrita. Derrida, ao mesmo tempo que concorda com essa posição, refuta Levi-Strauss por manter a dicotomia oral/escrita, e detalha como a linguagem é tão somente a escrita lançada no ar em vez de no papel – dessa maneira usando novamente a digitalidade como justificativa para a equivalência epistemológica. O trágico é que os pós-estruturalistas abraçaram a suposição de Rousseau de que a representação analógica não é tão abstrata como a digital.

3 Isto não quer dizer que a divisão seja uniforme (o uso ocasional de motivos digitais no *reggae*), nem que não existam casos da terceira alternativa, a representação analógica, de ambos os lados. Por exemplo, enquanto Monique Wittig, em *The Lesbian Body* usou colagem digital para criar um auto-nascimento centrado em valores europeus, o auto-nascimento lésbico de Andre Lorde em *Zami* era igualmente recursivo, porém fundamentado na representação analógica.

representações flexíveis, tais como exigidas na *performance* de computações complexas (equivalentes à Máquina de Turing), como ficou demonstrado, tanto na teoria como na experimentação (Wolfram 1984, Touretzky 1986, Rubel 1989, Blum, Shub and Smale 1989). Em particular, uma nova apreciação acerca dos sistemas analógicos foi especialmente fundamental para o surgimento da geometria fractal, da dinâmica não-linear e outros ramos da teoria do caos (Gleik 1987, também Dewdney 1985, Pagels 1988). Olhando os sistemas físicos como formas de computação, e não como meras estruturas inertes, os pesquisadores ficaram abertos à possibilidade de haver uma variação infinita na dinâmica física determinista. Os sistemas analógicos podem atingir os mesmos níveis de computação recursiva dos sistemas digitais; os dois são equivalentes epistemológicos.

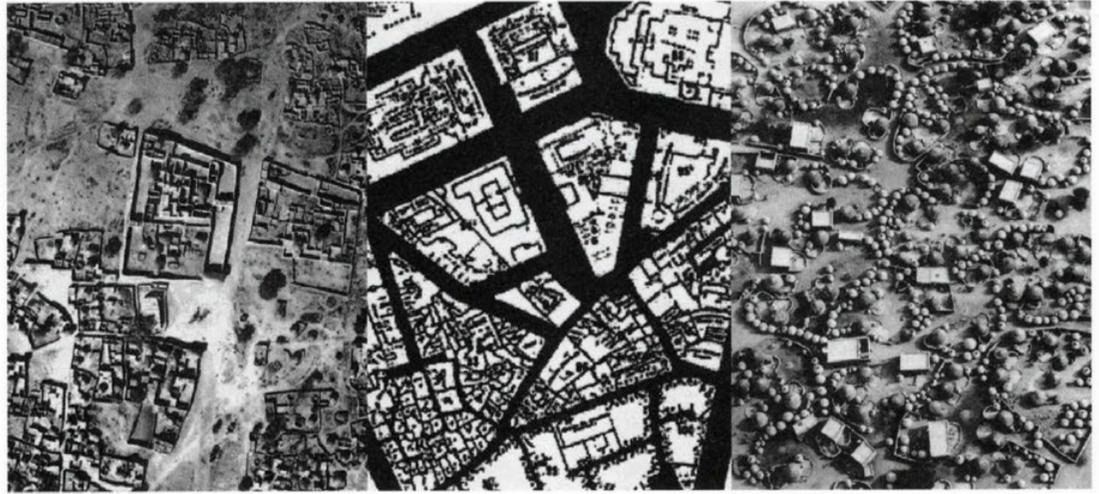
Em outras palavras, o apelo a sistemas digitais na cultura africana pode bem ter sido um antídoto necessário para o retrato social oblíquo da mesma, mas não é o único recurso para combater os argumentos epistemológicos etnocêntricos. As culturas africanas efetivamente desenvolveram sistemas de representação analógica, capazes de lidar com as complexidades da recursão, e há indicações de que essa tecnologia nativa vem mantendo conversações com os conceitos cibernéticos do ocidente.

A África na origem da cibernética

O uso da cultura material da África como uma forma de representação analógica, é especialmente intenso nos casos de fluxos de informação recursiva. Na arquitetura da África, o escalonamento recursivo – que é geometria fractal – pode ser visto numa variedade de formas.
Na África do Norte, ele está associado à retroalimentação da forma artística do 'arabesco', particularmente nas ramificações das ramificações das ruas das cidades. Na África Central, ele pode ser visto nas formações de paredes retangulares adicionais e, na África Ocidental, podemos ver redemoinhos de casas circulares e celeiros (página ao lado). Isto não está limitado à questão visual; a estrutura fractal dos padrões de povoados africanos foi confirmada pela análise computacional de fotos digitalizadas em Eglash e Broadwell (1989).

O escalonamento recursivo nos templos egípcios pode ser visto como uma versão formalizada da arquitetura fractal encontrada em outros lugares da África, e é altamente significativo em seu uso da seqüência Fibonacci (Badawy 1965; ver Petruso 1985, ainda para o uso da seqüência pelos egípcios). A seqüência leva o nome de Leonardo Fibonacci (1175-1250), também associado a um exemplo incomum de arquitetura recursiva na Europa (Schroeder 1991, p.85). A seqüência Fibonacci foi um dos primeiros modelos matemáticos para padrões de crescimento biológico, e serviu de inspiração para Alan Turing e outras figuras importantes na história da morfogênese computacional. Como Fibonacci foi mandado para o norte da África ainda menino e devotou seu tempo lá ao estudo da matemática (Gies e Gies 1969), é bem possível que esse exemplo seminal de escalonamento recursivo seja de origem africana.

Benoît Mandelbrot, o "pai da geometria fractal" relata que sua invenção é o resultado da combinação da matemática abstrata de Georg Cantor com os estudos empíricos de H. E. Hurst. Cantor foi um místico rosacruz do século XIX, que freqüentemente combinava matemática com crença religiosa. Seu primo, Moritz Cantor, foi um famoso erudito em geometria da arte e arquitetura egípcias. Diante desses fatos, e da semelhança entre essa primeira geometria fractal européia e a estrutura da arquitetura egípcia que simboliza a criação (a flor de lótus), é bem possível falarmos aqui também de uma origem egípcia. H.E. Hurst também tem ligações com o Egito, como discutiremos adiante.

O escalonamento recursivo também ocorre

acima da esquerda para a direita

Vista aérea de Logone-Birni na República dos Camarões (África Central)

Ramificações fractais em cidades do Sahara (África do Norte)

Vilarejo Songay em Labbazanga, Mali (África Ocidental)

no caso de certas formas esculturais africanas, onde é muitas vezes relacionado a conceitos religiosos animistas. Embora freqüentemente reduzido a 'idolatria fetichista' ou 'espiritualidade natural' na avaliação ocidental, o animismo, ao contrário, se preocupa tipicamente com a transferência cultural da informação ou energia, por meio da dinâmica física. Embora as religiões animistas ainda hoje estejam ativas na África, essa idéia da forma física animada é bem antiga, e se encontra refletida nos mitos de Deus criando a humanidade a partir do barro. Em algumas tradições do norte da África certos espiritualistas podiam criar seus próprios robôs de barro, os *golens*. Goldsmith (1981) fala de lendas de *golens* que datam do século IV a.c., e relata sua contínua popularidade nos mitos judaicos. Norbert Weiner, judeu fundador da cibernética analógica, foi muito influenciado por esse conceito de informação presente na dinâmica física (Heims 1984, Eglash 1992). Ele fez diversas referências ao *golem* em seus escritos, e relatou que desde criança era fascinado pela idéia de conseguir dar vida a um boneco. Sua identidade religiosa estava estreitamente ligada ao *gashmuit*, o lado informal, físico (e tradicionalmente feminino) do judaísmo, e tinha especial orgulho de ser da linhagem do famoso físico egípcio, Moses Maimonides.

Além da representação analógica espacial, muitas sociedades africanas desenvolveram técnicas para a representação analógica de sistemas de variação de tempo, incluindo a transformação em freqüência – ou representação do domínio de fase. Num desenho feito para o autor por um vidente Bambara (página 69), vemos a energia animista fluir, visualizada como uma onda em espiral desprendendo-se de um ovo sacrificial. As linhas tracejadas dentro da figura representam um código digital simbolizando boa sorte. Os esquemas ondulatórios na arte egípcia (Badaway 1959) denotam uma compreensão do movimento como uma série de tempo ritmado, e a transformação da série tempo para a representação do domínio da freqüência pode ser vista nas conceitualizações africanas de tempo circular. Um exemplo extremo da análise africana da série tempo é a procura por padrões para as enchentes do Nilo. Os dados mais recentes da pesquisa que vem sendo feita uma vez por ano há 15 séculos, formam a base para o trabalho de H. E. Hurst, mencionado acima. Funcionário público do governo britânico, Hurst passou 62 anos no Egito, e finalmente elaborou uma lei de escalonamento, com base nessa série tempo, a qual Mandelbrot usou para transformar a teoria abstrata de Cantor em prática empírica.

A análise de freqüência mais comumente usada por Weiner e outros na cibernética moderna é a série de Fourier. Fourier iniciou seu trabalho com uma análise da teoria das equações de Descartes; ele não abandonou esse enquadramento estático até sua expedição ao Egito em 1798, onde estudou a geometria da arquitetura egípcia. Foi aí que ele projetou a base para o desenvolvimento de sua série. Uma comparação entre as visões de Fourier de convergência de uma seqüência e um diagrama da arquitetura egípcia (que, devido à seqüência de Fibonacci, também mostra a convergência até um limite), sugere que o conceito africano de estrutura recursiva e forma dinâmica pode ter contribuído também para essa análise.

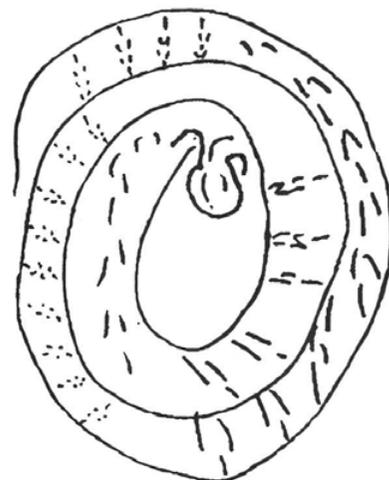
A influência da África na cibernética americana

Relacionados a esses sistemas de recursão analógica, estudos sobre a auto-referência computacional podem também estar sujeitos a influências africanas. Por exemplo, Seymour Papert, um cientista de computadores, branco, líder no campo da computação hierárquica não-recursiva na década de 60, fez uma dramática conversão para a computação descentralizada em seguida ao seu trabalho para a ONU na África, em meados da década de 70. Um outro engenheiro branco, N. Negromonte, desenvolveu seus conceitos sobre computação auto-organizada após seu estudo sobre 'arquitetura vernacular', a maior parte da qual era africana. Earl Jones, um dos primeiros engenheiros computacionais afro-americanos, foi um inovador no campo da distribuição decentralizada de dados.

As redes de computação analógica vêm se tornando cada vez mais importantes na fase pós-moderna da cibernética americana, onde não são mais um baluarte da ciência holística *hippie*, mas uma área de pesquisa promissora (com fundos suficientes) para os setores militar e industrial (Eglash 1990, 1992). A influência da África na ciência americana vem desde as contribuições feitas pelo conhecimento dos escravos sobre biologia e metalurgia; a biologia (especialmente a botânica) é particularmente significativa para a cibernética, devido ao seu envolvimento com modelos de codificação da informação. Ao mesmo tempo, relatos românticos da diferença cultural empregariam o conhecimento da botânica para enfatizar a 'naturalidade' das tradições africanas – mas esta não é certamente a única interpretação. George Washington Carver, por exemplo, declarou que Deus não só criou o Reino das Plantas e o Reino dos Animais, mas também o "Reino do Sintético". Essa legitimação espiritual do artificial combina bem com as tradições religiosas africanas da representação analógica discutidas acima.

Uma linha direta de influências africanas na cibernética analógica pode ser vista no trabalho de E. E. Just, que utilizou a música tanto como um modelo conceitual para a morfogênese biológica descentralizada, quanto como base cultural para a compreensão de sua herança africana (Manning 1983, pp. 203, 261). O trabalho de Just, particularmente aquele sobre a informação codificada na representação não simbólica (em parte com base na rebeldia de Just contra a posição de que a única informação intra-celular é a de um 'código mestre' situado no núcleo da célula), foi retomado por Ross G. Henderson, uma influência importante dentro da comunidade GST (Teoria Geral dos Sistemas) (Haraway 1976), a qual, por sua vez, influenciou as origens da cibernética por meio de estudos de fenômenos auto-organizados agregados e curvas de retroalimentação positiva.

Como foi anteriormente observado, a GST, e a comunidade da cibernética a ela relacionada, tomou um caminho romântico na década de 60, que resultou na invalidação da concepção analógica pelo Realismo (cf. o relato de Varela sobre o "ponto de vista não-representacionista" desenvolvido na década de 60 com McCulloch, Maturana e outros [Varela 1987, pp. 48-49]).

Fluxo do ciclo animista desenhado por um vidente Bambara

O pouco envolvimento que a comunidade Negra teve com o movimento cibernético foi, contudo, freqüentemente oposto a essa tendência romântica. Por exemplo, durante o primeiro congresso sobre Pesquisa Cibercultural, realizado em 1966, James Boggs, um ativista político Negro, sugeriu que a "nova sociedade cibercultural" não se alienasse dos Negros porque (ao contrário dos brancos) eles podiam desenhar uma história de trabalho onde sua dupla identidade, como máquinas biológicas automáticas e como produtores/usuários das máquinas, estava profundamente imbricada com sua identidade cultural (Boggs 1966, p. 172). A identificação dos Negros com categorias do artificial é aqui política, mas converge para as mesmas concepções que serviram de informação para Carver e outros; conceitos que caminham paralelamente a legitimações animistas do artificial na África.

A experiência vivida das interações de afro-americanos, entre as inovações da diáspora africana e a maneira como sobreviveram ao racismo americano, está particularmente aparente no trabalho de mulheres afro-americanas. De acordo com o argumento de Nakano Glenn (1992), em favor dos prestadores de serviços, gênero e raça não podem ser reduzidos a "opressões aditivas", e devem ser vistos como o lugar de uma dinâmica interligada ou relacional. Por exemplo, tanto o trabalho tradicional de mulheres africanas (Hay e Sticher 1984), como os locais específicos de trabalho para mulheres de qualquer etnia na América, têm contribuído para a freqüência de seu envolvimento nos campos relacionados à biomedicina. De 1876 a 1969, mais da metade das mulheres Negras com PhD em ciências está incluída na área da biociência (Jay 1971), e a inventora Negra, Clara Fry se especializou em instrumentos de assistência para a área da saúde (James 1989, p.80). O exemplo mais relevante na cibernética é o trabalho de Patricia Cowings, que produz ciborgues para a NASA. Numa entrevista, Cowings fala de seu uso da bio-retroalimentação analógica como método para reduzir o mal-estar causado pelo movimento no espaço, e aponta diversas interações complexas entre sua identidade como mulher Negra e sua bem sucedida carreira na cibernética. No entanto, ela se distanciou de qualquer pretensão a uma simples mímesis da 'cultura africana' em suas operações dentro da cibernética. As contribuições das mulheres afro-americanas para o que é hoje a cibernética moderna, devem ser vistas como uma forma de resistência que não pode ser reduzida nem à restauração da tradição nem a um novo lugar no universalismo.

A cibernética Negra na era pós-moderna

A rejeição do romantismo cibernético pelos afro-americanos radicais não foi mais necessária em meados da década de 70, quando a subcultura jovem havia saído do naturalismo *hippie* para a afinidade urbana do *punk-rock* e *hip-hop* (Hall 1980, Hebdige 1987, Hooks 1990). Assim, o popular grupo de *rap* Digital Underground mostra um entendimento da cibernética que é politicamente oposta, porém não mais primitivista ou naturalista. Ao mesmo tempo que o impacto de novas tecnologias cibernéticas nas comunidades afro-americanas vem fazendo parte de uma longa história de deslocamentos da mão-de-obra (Jones 1985, Hacker 1979), racismo ambiental, e outras formas de opressão, podemos detectar aqui também algumas indicações de apropriação de tecnologia em novas configurações. Por exemplo, o famoso som de '*scratch*' no *hip-hop* surgiu quando o silêncio normal de fundo do toca-disco do DJ era amplificado e recolocado no ritmo das batidas, de maneira que uma reprodução passiva se tornasse um instrumento sintético ativo; girando discos no toca-disco.

Até que ponto essa cibernética subcultural é apenas uma bricolagem – rearrumando componentes disponíveis para atingir uma meta prática – e até que ponto ela é um entendimento mais profundo de princípios abstratos? Primeiramente, devemos observar que a cibernética 'oficial' é as duas coisas; ela utilizou princípios abstratos preexistentes – retroalimentação, teoria da informação, etc. – para aplicação prática em uma nova montagem. Certamente, as divisões entre bricolagem e ciência em geral são muito mais permeáveis do que fomos levados a crer. Esse ponto foi demonstrado de maneira admirável no estudo de Sherry Turkle sobre estilos de programação por bricolagem na comunidade *hackers*, onde ela também nota que a interação entre a cultura popular e a comunidade científica é uma fonte ativa de idéias em ambas as direções.

Jarbas Lopes
Rap, 1997
plástico trançado
200 x 200 x 20 cm
acervo Museu de Arte
da Pampulha

Vamos levar este ponto um pouco mais adiante. Pondo de lado tanto a definição de cibernética, como sua interação com a cultura popular, que tipos de eficiência tecnológica a cibernética vernacular da comunidade afro-americana representa? Uma ilustração clara pode ser encontrada na notável utilização do dualismo analógico/digital para a produção de significantes musicais, nas divisões entre *reggae* e *rap*. Como falamos antes, o *reggae* está mais alinhado com a idéia naturalizante da modernidade, e o *rap* com as afinidades artificiais do pós-moderno. No *reggae* podemos ver a linguagem da representação analógica . O 'Rastaman Vibration' nos permite 'entrar no ritmo', nós nos tornamos pontos centrais ressonantes ligados pelas formas de onda de uma batida polifônica. No *rap* é a comunicação digital que é o significante da identidade cultural. As harmonias naturais são quebradas por '*soundbites*' arbitrários e colagem vocal, e a melodia é subordinada a um código de sobreposição renovado; uma reprogramação mutante do *software* social.

Do ponto de vista dos estudos culturais, o uso da divisão analógica/digital em *reggae* versus *rap* realmente conta como eficiência tecnológica. Mas seria a mesma coisa do ponto de vista de um engenheiro cibernético? O uso do som de *scratch* mencionado anteriormente está associado ao surgimento do *rap*, embora os discos sejam dispositivos analógicos. Do mesmo modo, o *reggae* se utiliza de um leque de equipamentos de áudio, tanto analógicos como digitais. Não seria o uso da linguagem tecnológica nas subculturas africanas da diáspora meramente um jogo de lingüística? A resposta é não. A despeito da (na verdade, por esta razão) grande variedade de aparatos, os artistas do *rap* e do *reggae* criaram uma tecnologia para processamento de sinais que iria efetivamente de encontro às especificidades da atual engenharia cibernética. A evidência disso começa com o trabalho de Richard Voss, que foi o primeiro a medir, em 1977, a dimensão fractal para vários tipos de comunicação acústica. Voss descobriu que a arbitrariedade física dos siginificantes digitais dava a entender que as formas de onda da comunicação digital eram uma sucessão de sinais de certa maneira aleatórios, criando de modo geral um 'espectro de ruído branco'. Por outro lado, em formas de onda analógicas, as mudanças ocorridas na informação a longo prazo refletiam-se em mudanças de sinais também a longo prazo. Considerando que havia igual mudança de informação em muitas escalas, o resultado foi uma estrutura fractal, ou 'espectro de ruído 1/F', no caso da comunicação analógica. Desta maneira, a forma de onda criada pela mudança de entonação na fala, que ocorre em princípio devido às diferenças fonéticas entre as palavras, tende para o sentido do espectro de ruído branco, enquanto que a tonalidade no caso da música mostra a representação analógica.

Voss (1988) mostrou posteriormente que essa relação valia para todos os tipos de música, tanto instrumental como vocal, com amostras que vão dos ragas indianos até as cantigas do folclore russo. Meus próprios estudos (Eglash 1993) demonstram que, enquanto a música *reggae* também tem essa estrutura fractal, o *rap* é a única música (além dos experimentos de vanguarda, tais como os de John Cage) que quebra essa regra. A razão para isso é a violação intencional da representação analógica pela codificação digital, uma violação que invoca a postura oposicionista dos artistas *rap*, mas também oferece uma visão positiva das possibilidades de suas inovações cibernéticas. Além disso, as fusões de *reggae* e *rap*, que estão se tornando cada vez mais populares (por exemplo, *ragamuffin*), têm características que indicam que seus sinais se assemelham e geram um valor médio de dimensão fractal a meio caminho entre os dois. Essa precisão do controle sobre um princípio abstrato da cibernética indica que não é somente uma questão de adotar uma terminologia;

a identidade da diáspora africana está expressa nesses exemplos por meio da manipulação consciente de características de sinais complexos.

Aplicações para o ensino da ciência

Poderia-se pensar que essa tão rica cibernética vernacular fosse um recurso óbvio para melhorar o ensino da ciência, mas tais oportunidades foram postas de lado. Por exemplo, o órgão Avaliação Nacional do Progresso Educacional (NAEP), mencionado em Anderson (1989), relata que estudantes Negros do 2º grau encontram barreiras culturais à sua participação na área das ciências, com base em estudos que supostamente indicam "poucas experiências relacionadas à ciência" (p. 45). Mas os exemplos de tais experiências – como plantar uma semente ou observar um animal quebrar a casca do ovo – são antes de tudo naturalistas; os reinos artificiais da tecnologia de jogos de vídeo e áudio, que certamente são 'relacionados com a ciência', estão completamente excluídos. Ainda mais perturbador é o argumento das 'barreiras culturais', com base em relatórios declarando que "uma parte significativa de Negros não tinha confiança na capacidade da ciência para solucionar a maior parte ou alguns de nossos problemas", e que eles estavam "menos convencidos ainda dos benefícios da ciência para a sociedade". Aqui, um caminho potencial que levaria jovens Negros ao estudo da ciência – por reconhecer em sua crítica uma compreensão inteligente da história da ciência –, é posto de lado por ignorância.

Da mesma maneira, uma ideologia do individualismo é persistentemente demonstrada como característica neutra e universal do estilo científico e do pensamento racional (Pearson 1985, p. 174), que os afro-americanos deveriam adotar. Mas, como no caso de retorno à computação coletiva da cibernética, a produção científica coletiva pode muitas vezes ser um forte caminho para o sucesso. Tanto esse individualismo obrigatório, como as suposições naturalistas apontadas acima, aparecem no relatório da NAEP onde se lê que os jovens afro-americanos "não tinham tanta certeza, como seus pares em âmbito nacional, de que atos individuais poderiam fazer alguma diferença na solução de problemas sociais". Resistências contra o "uso de um carro econômico, separar o lixo para reciclagem, ou apagar as luzes" seriam sintomas dessa patologia (p. 48). Uma melhor compreensão das ligações culturais afro-americanas com a ciência indicaria que tais abordagens individualistas não são nem universais nem particularmente benéficas.

Conclusão

Em suma: a história das interações africanas com a cibernética não se dá em torno de uma única essência. Ela inclui engenheiros brancos trazendo idéias da África e engenheiros Negros que não reivindicam inspirações calcadas em qualquer tradição étnica. Um retrato da dinâmica multivariada entre a diáspora africana e a informática – da celebração da cultura popular à luta de cientistas minoritários – deve trazer junto a compreensão adquirida pela experiência de vida de um povo, a partir de uma multiplicidade de configurações étnicas, que se viu agrupado, conectado em rede e estranhamente envolvido na interface evolucionária de uma sociedade ciborgue.

Tradução de Dora Wheeler

Bibliografia

Armstrong, R.P. *The Affecting Presence*. Urbana: University of Illinois Press, 1971

Badawy, A. *Ancient Egyptian Architectural Design*. Berkeley; University of California Press, 1965

Badawy, A. "Figurations egyptiennes à schéma ondulatoire". *Chronique d'Egypte*. 34 (68), July 1959

Blum, L.,Shub, M., and Smale, S. "On a theory of computation and complexity over the real numbers". *Bulletin of the American Mathematical Society* 21, nº 1, July 1989, pp.1-46

Boggs, J. "The Negro in Cybernation" in *The evolving society; the proceedings of the first annual Conference on the Cybercultural Revolution – Cybernetics and Automation*, 1966

Butcher, E.L. and Petrie, W.M.F. "Early Forms of the Cross". *Ancient Egypt*. 1916, part III, pp 1-109

Clark, G. *The Man Who Talk to Flowers*. St. Paul: Macalester Park Publications, 1939

Clayton, P.A. *The Rediscovery of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1982

Cole, H.M. and Ross, D.H. *The Arts of Ghana*, Los Angeles: UCLA Museum of Cultural History, 1977

Dewdney, A.K. "Building computers in one dimension sheds light on irreducibly complicated phenomena". *Scientific American*, (February 1985) pp. 18-30

Derrida, J. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins, 1974

Duly, C. *The Houses of Mankind*. London: Blacker Calmann Cooper, 1979

Eglash, R. "Postmodern cybernetics: holistic military technology". Paper delivered at Social Studies of Science Society, Irvine Ca. November 1990

Eglash, R. *A Cybernetics of Caos*. Ph.D., Dissertation in History of Consciousness, University of California, Santa Cruz, 1992

Eglash, R. "Inferring representation type from the fractal dimension of biological communication waveforms". *Journal of Social and Evolutionary Structures*. 16, nº 4, 1993

Eglash, R. and Broadwell, P. "Fractal geometry in traditional African architecture". *Dynamics Newsletter*. June 1989, pp. 1-10

Gleick, J. *Chaos-making of a new science*. New York: Viking, 1987

Gies, J. and Gies, F. *Leonardo of Pisa and the New Mathematics of the Middle Ages*. New York: Thomas Crowell, 1969

Hall, S. (ed) *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980

Hambidge, J. *The Elements of Dynamic Symmetry*. New York: Dover, 1967

Haraway, D.J. *Crystals, Fabrics, and Fields*. New Haven: Yale University press, 1976

Harding, S. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986

Harding, S. *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking From Women's Lives*. Ithaca: Cornell University Press, 1991

Hay, M.J. and Stichter, S. (eds.) *African Women South of the Sahara*. New York: Longman, 1984

Hebdige, D. *Cut 'n' mix: culture, identity, and Caribbean music*. New York: Methuen, 1987. Negroes in Science. Detroit: Balamp, 1971

Jones, J. *Labor of Love, Labor of Sorrow: Black Women, Work and the Family from Slavery to the Present*. New York: Basic Books, 1985

Lilienfeld, R. *The Rise of Systems Theory*. New York: John Wiley, 1978

Lorde, A. *Zani: A New Spelling of My Name*. New York: The Crossing Press, 1982

Mandelbrot, Benoît *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: W.H. Freeman, 1982

Manning, K.R. *Black Apollo of Science*. Oxford University Press, 1983

May, R. "Simple Mathematical Models with Very Complicated Dynamics". *Nature* nº 261 (1976), pp. 459-67

McMurry, L.O. *George Washington Carver, Scientist and Symbol*. New York: Oxford University Press, 1981

Museum of primitive Art, New York. *Bambara Sculpture from the Western Sudan*. New York: University Publishers, 1960

Negroponte, N. *Soft Architecture Machines*. Cambridge: MIT Press, 1972

Pagels, H.R. *The Dreams of Reason: the Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*. New York: Simon and Schuster, 1988

Perczel, C.F. "Ethiopian Crosses at the Portland Art Museum". *African Arts* 12, nº 3, 1975

Petrie, F. "The Treasure of Antinoe". *Ancient Egypt* 1920, part 1, pp. 1-14

Petruso, K.M. "Additive Progression in Prehistoric Mathematics: A Conjecture". *Historia Mathematica* 12 (1985), 101-106

Pitt-Rivers, A. *Antique Works of Art from Benin*. New York: Dover, 1976

Roössler, O. *Zeitschrift für Naturforschung* 13a, (1976), p. 259

Rubel, L.A. "Digital simulation of analog computation and Church's thesis". *Journal of Symbolic Logic*. v.34, nº 3 (September 1989) pp. 1011-1017

Rubinoff, M. "Analogue and Digital computers - a comparison". *Proceedings of the IRE*. (October 1953), pp. 1254-1262

Ruelle, D. and Takens, F. "On the nature of turbulence". *Communications in Mathematical Physics* 20 (1971), pp. 167-92

Schroeder, M. *Fractals, Chaos, and Power Laws*. New York: W.H. Freeman, 1991

Sertima, I.V. *Blacks in Science*. New Brunswick: Transaction Books, 1984

Thompson, R.F. *African Art in Motion*. Los Angeles: University of California Press, 1974

Touretzky, D.S. "BoltzCONS: Reconciling connectionism with the recursive nature of stacks and trees". *Proceedings of the 8th Annual Conference of the Cognitive Science Society*. (1986), pp. 522-530

Vergis, A., Steiglitz, K. and Dickinson, B. "The complexity of analog computation". Technical report Nº 337, Dept of Electrical Engineering and Computer Science, Princeton University (1985)

Voss, R.F. and Clarke, J. "1/F noise music". *Journal of the Acoustical Society of America* 63, nº 1, (1978), pp. 258-263

Wittig, M. *The Lesbian Body*. Boston, Beacon Press, 1973

Wolfram, S. "Universality and complexity in celular automata". *Physica* 10 D (1984), 1-35

Zaslasky, Claudia. *Africa Counts*. Boston: Prindle, Weber & Schmidt, 1973.

Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade

Maria Moreira

Rigor | Ressonância As significâncias, segundo Barthes[1], ligadas às artes como a ordem dos signos está ligada à língua, ocorrem quando um núcleo semântico é envolvido por "um campo de expansão infinita em que o sentido transborda, irradia, sem perder sua impressão (a capacidade de imprimir-se)". No seu trabalho em artes visuais, Ricardo Basbaum exerce um interesse pelos dispositivos de troca entre esse núcleo de rigor semântico, habitado por conceitos, e a periferia, "zona de turbulência" e lugar de ressonâncias que, por acúmulo, pressionam o fato artístico não a diluir-se, mas, a desdobrar seu sentido no tempo.

Em outras palavras, o que lhe atrai é o lugar-procedimento, portanto, um espaço temporalizado por ações, entre o conceito gerador de imagens e as imagens geradoras de sistemas de decodificação. A opção de trabalhar neste espaço-entre, um espaço tensionado por contaminações, induz ao uso não fixado da matéria e dos objetos, como vemos demostrado na sua fase atual, desenvolvida sob o fio condutor NBP – Novas Bases para a Personalidade. NBP é como uma espécie de salvo conduto para a utilização de qualquer meio de expressão. O uso da sigla, sobreposta a superfícies as mais distintas ou constituindo o trabalho em si, como forma inserida em objetos, é uma prática de apropriação da variedade do mundo. Uma voracidade, no entanto, discreta e imune ao cinismo ou à indiferença.

Ricardo Basbaum
NBP-Novas Bases para a Personalidade, 1993
vista geral da exposição individual na Galeria Sérgio Porto

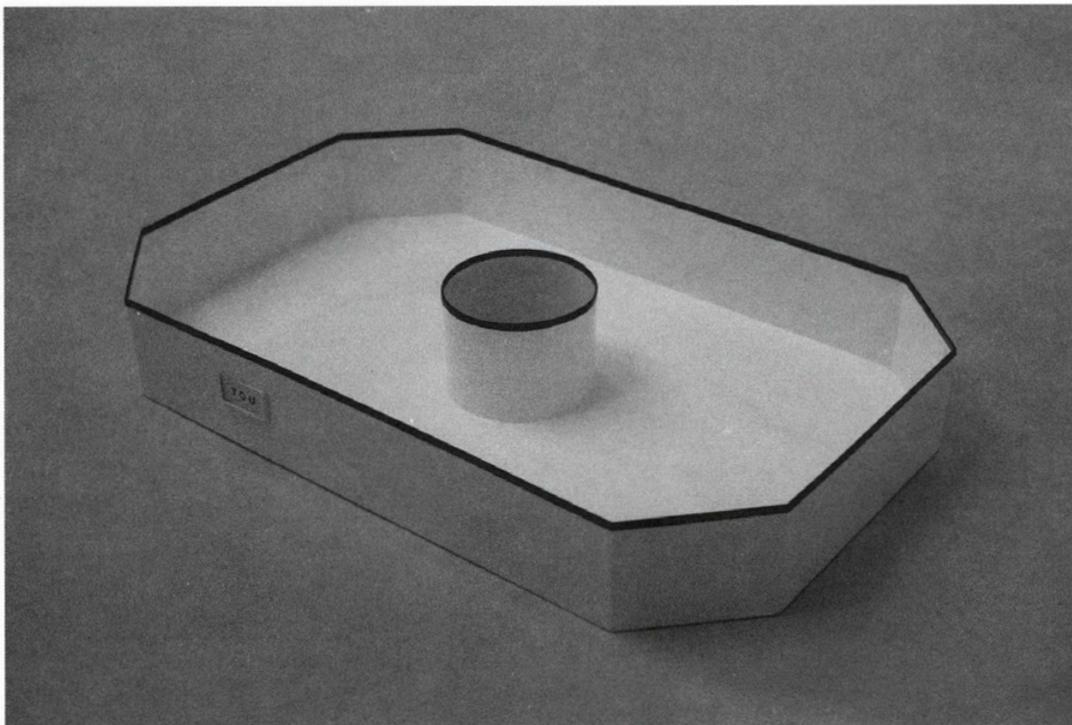
Cuidadosamente aderido, mas não fixado aos seus objetos, Basbaum nos propõe a solidariedade frente ao vário, anulando na variedade seu caráter de diversidade, que seria a variedade contraposta a si mesma. Os objetos da fase NBP são como estações autônomas, jogadas numa relação não-hierárquica de totalidades, à espreita da fluidez de percurso do observador. Indicam uma postura que fala, nos parece, de uma certa brasilidade, aflorando como uma injunção cultural, uma força independente das intenções conscientes do artista.

Novas Bases para a Personalidade é uma fórmula que apreende um dado fundamental para o que chamamos aqui de "uma certa brasilidade" – a experiência de repersonalização. Apesar da patente semelhança entre os nomes, o fato ocorreu ao modo de um processo não-consciente para Basbaum, aí atuando, à própria revelia, como um criador atravessado por determinantes da comunidade geral onde está inserido.

No Brasil a repersonalização, como dado do imaginário, é um fato de cultura decorrente da diáspora africana no país, sendo uma das respostas do negro frente ao branco, na situação de quase extermínio criada pela escravidão. A repersonalização é um estratagema de convivialidade. Desenvolvida, inicialmente, como "estratégia escrava de sobrevivência",[2] dissemina-se, após o fim da escravatura, como "estratégia subalterna de subsistência", exercida, na busca de inserção social, pelo novo grupo de excluídos gerado no processo de libertação.

Baseia-se a repersonalização na atitude cultural de instaurar zonas de contágio, onde ocorre a mistura dos códigos, ao redor de núcleos de segredo, onde a diferença de uma cultura frente a outra se realimenta. Preservando núcleos de segredo, ligados à iniciação nos cultos religiosos, a cultura afro-brasileira se reafirmou e fortaleceu sua identidade. Nas áreas de contágio – rodas de samba, por exemplo – ela se expandiu, comunicou, assimilou novos dados e, por uma espécie de sedução combativa, legitimou-se frente ao outro. Belo trabalho no domínio das significâncias. O uso atento dos mecanismos de troca cultural, permitiu às formas de expressão características do grupo, como a música, a comida e a gestualida-de, recriarem-se para encontrar ressonância na comunidade geral,

1 Roland Barthes. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 284.

2 Roberto Moura. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 110.

e, por adesão, se constituirem em parcela significativa dos fatos típicos da nacionalidade.

O padrão de comportamento da repersonalização se estabeleceu a partir da singularidade dos esquemas lógicos da comunidade afro-brasileira, articulados, inicialmente, na situação de solidariedade forçada entre os dignatários de etnias hostis, amontoados, cada qual com seu saber sagrado, nos porões dos navios negreiros.

Segundo Bastide[3], o pensamento afro-brasileiro é pautado por dois princípios: o princípio de participação, pelo qual todas as coisas existentes estão ordenadas por filiações a forças arbitradas – os orixás; e o princípio de cisão que, regulando o anterior, impede a passagem de itens de um rol de filiação para outro. Os dois princípios guiam a percepção no reconhecimento de "semelhanças por eficiência", quando entidades, mesmo pertencendo a explicações de mundo diversas, atuam regidas por forças arbitradas análogas.

A capacidade de detectar paridade entre os deuses distintos das diferentes etnias africanas, foi a ferramenta simbólica que permitiu acomodar hostilidades entre tribos inimigas, no trabalho de solidariedade necessário ao enfrentamento de um mesmo destino adverso – a escravidão. Como matriz de pensamento, o reconhecimento de "semelhanças por eficiência", foi a base da leitura que a comunidade afro-brasileira fez das figuras sagradas da cristandade, no seu esforço de encontrar um território comum de trocas simbólicas, para a negociação da sobrevivência.

Contrariando a idéia aceita da existência de sincretismo na cultura brasileira, Bastide afirma que, por conta do princípio de cisão, o reconhecimento de uma relação regida pelo princípio de participação, por exemplo entre Iemanjá e Nossa Senhora, não leva à conversão, à eliminação, ou à assimilação de um item pelo outro. Simplesmente, cada qual permanece operante na especificidade de seu esquema explicativo de mundo, e é o sujeito da percepção dessa analogia que deverá encontrar uma certa fluidez singular, para circular entre os blocos lógicos de cada

3 Roger Bastide. *Sociologia*. Maria Isaura Pereira Queiroz (org.). São Paulo, Ática, 1983, p. 208

Ricardo Basbaum
Você gostaria de participar de uma experiência artística?, projeto em desenvolvimento iniciado em 1994

à esquerda

objeto em aço esmaltado
125 x 80 x 18 cm

à direita

dois registros da participação de Hogan Antia, Londres, 1994

esquema, acionando o real a partir de uma lógica ou de outra, de acordo com as circunstâncias.

Podemos dizer que a fluidez de percurso é a essência do processo de repersonalização. O sujeito da fluidez não alimenta decepções ao experienciar que narrativas fundadoras distintas são capazes de operar o real enquanto eficiências paralelas. Por conseqüência, tem facilidade em assumir, tranqüilamente, a variedade inerente ao mundo, domando-a pela sutileza das contextualizacões.

É, principalmente, em torno deste tipo específico de consciência da variedade, como multiplicidade sem contraposição, multiplicidades simultâneas e opostas, às vezes complementares, que se dá o contato entre o modelo de comportamento cultural e a formalização da fase atual de Ricardo Basbaum. Mas antes de dar prosseguimento, deixemos claro que a adequação de NBP a um dado da cultura geral do país, a repersonalização, ocorre sem um envolvimento direto nas questões da nacionalidade, sem manifestos ou subserviências a iconografias típicas (vide PS.).

O projeto NBP surge como fruto de um longo esforço de compreensão, ligado a questões bem internas do fazer artístico, e afinado com a cena internacional. A busca da imagem – nos primeiros anos de pintura, início da década de 80; o questionamento do suporte – nas pinturas recortadas; a passagem para a tridimensionalidade – nas pinturas instaladas; o uso das mídias – nas *performances*, no uso do logotipo do olho e nos cartazes de rua; o traba-lho coletivo com a Dupla Especializada e o Grupo Seis Mãos[4] e o trabalho teórico, em textos publicados e cursos de leitura em artes plásticas.

Durante muito tempo Basbaum desnorteou a platéia com suas súbitas mudanças de linha, com trabalhos que foram ficando ora herméticos ora francamente inconfortáveis, como a longa série de micro-instalações que atravessou toda a segunda metade da década de 80, ocorrendo entremeada a outros trabalhos. Olhando em retrospectiva, é sem dúvida na experiência destas fases, às vezes acontecendo em sucessão, às vezes em paralelo, com trabalhos ergui-

4 Dupla Especializada: formada por Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta. Grupo Seis Mãos: formado por Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão. Ambos os grupos atuaram principalmente durante os anos 80 (N.E.).

Ricardo Basbaum
NBP: Identidade/Arquitetura,
1997
intervenção no hall de
entrada da Universidade
Federal Fluminense;
guichê e escaninho de
madeira, quadro de feltro
com letras de plástico,
diagramas em off-set

dos numa posição limítrofe entre pintura, objeto, instalação e *performance*, que podemos localizar a gênese do que foi apontado como o fator determinante para NBP: a atitude frente ao conceito de variedade.

A variedade é um dos modos do excesso. Pode-se lidar com o excesso a partir de um vetor exclusivo ou inclusivo. Nas artes visuais, o vetor exclusivo demarca limites em torno das zonas de linguagem, concedendo uma certa inteligibilidade à cena artística, ordenando-a por escolha de vocabulário. Contra o conforto desta inteligibilidade age o vetor inclusivo, afirmando um pluralismo extremo e uma complexidade de coexistência para os diversos meios de expressão, numa manobra ultra-contemporânea de captura dos "traços erráticos" descontínuos, que estruturam a imagem como significância.

Falando sobre significância, Barthes indica dois níveis de apreensão do sentido: o sentido óbvio, "da evidência fechada, presa em um sistema completo de destinação", constituído pelo que "se apresenta naturalmente ao espírito", e o sentido obtuso, velado, cuja extensão está "fora da cultura, do saber, da informação". O segundo, sendo "indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o pastiche)", enquadra-se na categoria do carnaval, configurando-se numa dobra acolhedora das ressonâncias, do impreciso, do excesso, capaz de confundir não apenas o conteúdo mas, a totalidade das relações sígnicas enquanto referência.

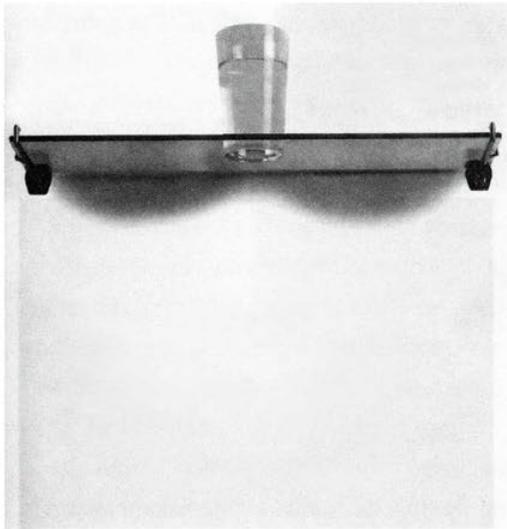
A referência, segundo Marshall Sahlins,[5] é uma relação duplamente arbitrária de "segmentação relativa e representação seletiva", e coloca o sistema de sentido em situação de "risco empírico" ao lidar com a variedade contida em outros sistemas de intensidade, como o "sujeito inteligente" envolvido no uso motivado dos signos para seus projetos pessoais, e o "mundo intransigente" capaz de contradizer, pela multiplicidade das coisas, o sistema sígnico erguido para o descrever.

Face ao pragmatismo e ao acaso de outros sistemas, a referência apresenta uma tendência a restringir e "fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos". O embate, no cotidiano, gera uma situação de favorecimento para a atitude de controle do texto que, investido da "responsabilidade pelo uso da mensagem", questiona a imagem, basicamente um signo polissêmico, plasmando sobre tudo a pergunta "o que é isto?"

Pelo menos em três instantes na história das artes visuais deste século, esta situação de controle na relação texto/imagem foi usada como material de trabalho: o cachimbo/não cachimbo de Magritte; o telegrama/retrato de Rauschenberg; o copo d'água/pé de carvalho de Craig-Martin. Os três trabalhos apresentavam uma situação de contra-ilustração comentada. Um objeto era positivado como imagem soberana pela negação do seu sentido óbvio e mergulho na "ebulição das conjecturas" do sentido obtuso. Por uma contra-demonstração arbitrária ("isto não é um cachimbo"), a situação de controle das ressonâncias, na relação texto/imagem, era desestabilizada, ao ser radicalmente levada ao seu ponto extremo de inteligibilidade por consenso.

NBP vai tratar a mesma questão de uma forma um tanto diversa. Ciente da irredutibilidade de um sistema ao outro, Basbaum abandona qualquer intenção de comentário da relação texto/imagem e opta por sobrepor as unidades de discurso, instaurando-as a partir de um tempo unificado de criação. Nos melhores exemplares de NBP, nunca a imagem ilustra o texto (a sigla), ou o texto legenda a imagem. Não existe precedência ou referência. A situação de controle é implodida porque, além da simultaneidade, nenhuma relação óbvia é proposta.

É no terreno do obtuso, das ressonâncias, que uma conexão não-hierárquica se estabelece: novas bases da personalidade/multiplicidade de meios. Estando fora do território da represen-

5 Marshall Sahlins. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 218.

Q: To begin with could you describe this work?
A: Yes, of course. What I've done is change a glass of water into a full-grown oak tree without altering the accidents of the glass of water.
Q: The accidents?
A: Yes. The colour, feel, weight, size.
Q: Haven't you simply called the glass of water an oak tree?
A: Absolutely not. It is not a glass of water anymore. I have changed its actual substance. It would no longer be accurate to call it a glass of water. One could call it anything one wish but that would not alter the fact that it is an oak tree...
Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?
A: Yes.

Michael Craig-Martin
An Oak Tree, 1973
prateleira de vidro, copo de vidro e dois apoios cromados
15 x 46 x 14 cm
coleção Australian National Gallery, Canberra

tradução do texto
P: Para começar você poderia descrever esse trabalho?
R: Sim, claro. O que eu fiz foi transformar um copo d'água num carvalho adulto sem alterar as características do copo d'água.
P: As características?
R: Sim. A cor, a sensação, o peso, o tamanho.
P: O que você fez não foi simplesmente chamar esse copo d'água de um carvalho?
R: Absolutamente não. Isso não é mais um copo d'água. Eu transformei sua verdadeira substância. Não é mais correto chamar isso de um copo d'água. Podem chamar do que quiserem mas isso não altera o fato de ser um carvalho...
P: Você considera que essa transformação do copo d'água num carvalho constitui um trabalho de arte?
R: Sim.

tação, e portanto, fora do alcance das leis armazenadas na cultura para reger a condição de símbolo, a pura apresentação de dois róis de variedades demonstra o sistema icônico da imagem como uma competência paralela ao sistema indicial da língua. Ambos irão, por justaposição, constituir o trabalho numa estrutura de realimentação contínua, um jogo de contaminações sem ascendências.

Com NBP, Basbaum criou um projeto de longa duração, na linha dos números de Opalka, com a diferença capital de ser amplamente permeável à variedade, de um modo peculiarmente brasileiro, e à experimentação, de um modo bem contemporâneo. Um projeto exposto a todos os contágios, sem o risco de, com o passar do tempo, perder o seu eixo, pois o eixo é composto, justamente, pela articulação entre duas possibilidades de fluidez na mudança: o sentido não explicitado no texto-sigla NBP, e a multiplicidade sem limites dos meios de expressão, utilizáveis pela imagem circunstancial.

PS. Repersonalização: Antropofagias, Tropicálias, Hibridismos, Lateralidades...

Paulo Venâncio, num texto[6] sobre Cildo Meireles e Tunga, afirma que a lateralidade, enquanto um olhar oblíquo, não polarizado, é a posição estrutural da percepção capaz de articular "a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social". Primeiro negando a esta "posição estrutural" valor de identidade e depois, duas frases adiante, sugerindo que nossa identidade" é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais", Paulo Venâncio, apesar da leve oscilação, explicita, lucidamente,

6 Paulo Venâncio Filho. "Situações Limites", in Tunga's *Lezarts*, Cildo Meireles' *Through*. Bélgica, Kunststichting-Kanaal Art Fundation, 1989, pp. 26-27. Republicado em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Ricardo Basbaum (org.). Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001, pp. 318-320.

a questão central que, ao menos há 80 anos, aflora no pensamento das visualidade brasileiras, quando se trata de definir uma identidade nacional no setor.

A vantagem do termo lateralidade em relação à Antropofagia, Tropicalismo ou Hibridismo, que participam, com maior ou menor acerto, da uma mesma intuição conceitual, reside no fato de ser a lateralidade, o termo mais isento de sugestões formais. Vinculando uma indicação de movimento, o termo carrega a marca da "fluidez de percurso entre blocos lógicos" de que falávamos ao apresentar a experiência da repersonalização como um dado fundador do imaginário nacional. Enfatizando a ação do sujeito que circula e não os objetos entre os quais ele circula, a lateralidade aponta para a não-aderência às iconografias experimentadas, ressaltando a atitude básica da condição de fluidez perceptiva.

A clareza conceitual de um termo como lateralidade, se fazendo possível no presente, talvez seja um sintoma da universalização de certos procedimentos nas sociedades de informação, possuidoras de um potencial de acesso amplo a imagens e discursos. O que foi constitucional para comunidades transculturais como a nossa – a necessidade de articulação entre a diversidade de meta-relatos fundadores, enfrentada pelo índio, pelo negro e pelo europeu em terras brasileiras – tornou-se agora o circunstancial cotidiano para parcelas cada vez maiores da comunidade internacional, lidando com um fluxo contínuo de informações. Aguçadas, as sensibilidades contemporâneas descobrem o valor pragmático das lateralidades não-polarizadas.

Um novo jogo de percepção e ação para o mundo, para nós, um velho conhecido, a lateralidade é talvez um outro nome para a experiência da repersonalização. Graças ao citado "esforço de introjeção, obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais", há muito tempo, gerou-se na cultura brasileira um padrão comunicacional de largo espectro, capaz de acolher os discursos mais díspares. Purgado de alguns vícios eventuais de funcionamento – a indiferença, a irresponsabilidade, a negligência – o padrão possui a digna sofisticação de um jogo lógico, plenamente aberto às circunstâncias. Sendo propício à fragilidade humana nas situações de risco, é adequado ao momento presente do cenário internacional, tanto quanto foi adequado, na cena afro-brasileira, à situação de quase extermínio, criada pela escravidão. Eis a razão pela qual um artista trabalhando com questões contemporâneas de um vocabulário internacional, possa estar tão impregnado desta tal "brasilidade".

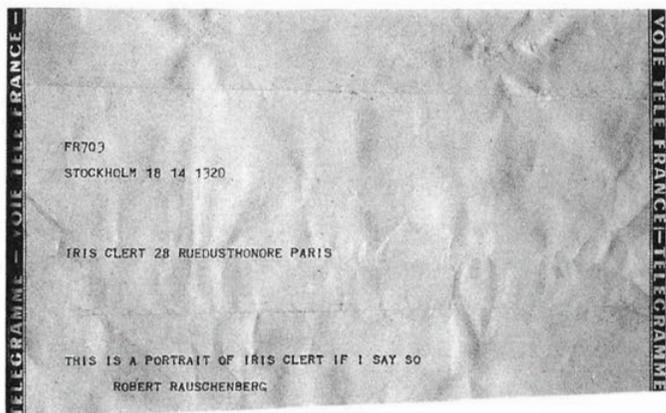
Robert Rauschenberg
This is a portrait of Iris Clert if I decided, 1961
telegrama enviado por Rauschenberg a Iris Clert
44 x 34,5 cm
(com moldura)
Coleção Ahrenberg

TELEGRAMME – VOIE TELE FRANCE –

FR703
STOCKHOLM 18 14 1320

IRIS CLERT 28 RUEDUSTHONORE PARIS

THIS IS A PORTRAIT OF IRIS CLERT IF I SAY SO
ROBERT RAUSCHENBERG

VOIE TELE FRANCE – TELEGRAMME

Arte Como Enfrentamento: Diário de Campo

Desde 1989, Ricardo Basbaum vem desenvolvendo uma forma não-dicotômica de inserir a dualidade Texto/Imagem no seu trabalho. A opção está claramente indicada no projeto NBP tanto pela escolha de tratar o texto como sigla – conjunto de letras percebido como marca, forma fechada; quanto pela escolha de tratar a imagem como emblema – forma contaminada por um funcionamento referencial, próprio dos nomes institucionais.

De 1993 em diante, o movimento de colapso da dicotomia Texto/Imagem se completa com a inclusão de diagramas, como unidade vocabular de destaque no projeto NBP. Nos diagramas, linhas de desenho atuam com a função gramatical de articular, num discurso de ação, os elementos da narrativa, como manchas, texturas e palavras que, dotadas de um procedimento de figura, agem como âncoras transitórias, na composição do olhar sobre a imagem final.

Os diagramas NBP são diagramas de enfrentamento. Como tal, mais que superfícies de registro, são superfícies de acumulação, sobreposições de percursos em série, revelando as forças de oscilação envolvidas na ambigüidade dos jogos de proximidade. Demarcam situações em processo, onde possibilidades futuras são passíveis de serem alteradas pelo próprio ato de demarcá-las. São diagramas em forma de circuito de risco, diagramas em aberto. Indicam não as estruturas que interligam os elementos mas, as situações de enfrentamento pressionando as estruturas.

Na exposição Novas Bases para a Personalidade (Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro, agosto de 93), os diagramas falavam sobre os enfrentamentos decorrentes de situações de captura eu-você, situações de sedução e perda, iconizadas nos objetos que compunham a instalação: um banco-gaiola para duas pessoas, feito em tela de aço e estrutura de ferro; um conjunto de almofadas em forma emblemática e tapete. Em oferta uma situação de conforto – sentar, deitar – ao preço da submissão mútua ao olhar do outro. Por meio de uma manobra de reversão contínua dos lugares-procedimentos, adequados ao sujeito que observa e ao objeto observado, estabelecia-se a visibilidade como risco e moeda de troca nos jogos de proximidade.

Em 1997, na exposição NBP: Identidade/Arquitetura (Espaço Aberto UFF, Niterói), o enfrentamento se dá não mais entre indivíduos (eu-você), mas entre o território de poder do indivíduo e o território de poder das instituições. Talvez por uma questão de desigualdade entre os territórios em conflito, a manobra acionada foi a de resistência na invisibilidade.

No *hall* de entrada da universidade, Basbaum duplicou os objetos: balcão, quadro de avisos e escaninho. E o fez de forma tão mimética que, numa primeira visita, não percebi a obra em sua totalidade, só o escaninho com os diagramas. Retornei num domingo e observei a instalação através do vidro, pelo lado de fora da porta de entrada fechada. À distância, o texto do quadro de avisos criado pelo artista, cujo conteúdo difere do institucional, não podia ser lido, apenas a tipografia podia ser percebida, sendo mais delgada e elegante que a emulada.

O mimetismo é uma estratégia de combate que se utiliza de invisibilidades contextuais, onde o corpo se torna função das ameaças do meio, respondendo com um impulso de cópia, silêncio e imobilidade. Mas este impulso de apagamento, na natureza, é alimentado desde o interior por uma vontade de sobrevivência e afirmação da continuidade da vida em seus limites. Alegria secreta, participando da invisibilidade como o ruído futuro de um segredo explosivo.

Talvez esta seja a linha de fuga indicada pela elegância da tipografia do quadro de avisos duplicado: uma elegância natural sendo apresentada como a alegria de se saber sutilmente visível, mesmo em situações limites de apagamento. É surpreendente encontrar, num indício

tão mínimo do campo visual, um núcleo de resistência. É revelador que se localize num detalhe tipográfico. Esta é uma montagem inquietante na sua sobriedade, sombria mesmo. Ao introjetar os mecanismos de invisibilidade como estratégia de combate com setores do real super-potente, no caso a Universidade, o artista visual se transmuta no Homem Invisível, sem acesso direto a um corpo ativo que se rebele, só linguagem, sempre a ser purgada do condicionamento das chaves de leitura.

A questão se coloca: qual a relação entre artifícios de presença do corpo e a obra como suporte de sentido ampliado? Entendemos que a retirada do corpo do artista, se dando tanto pela negação das marcas específicas de feitura (uso de objetos industrializados), quanto, no caso, pela recusa da criação de uma forma intransferível (adoção de objetos duplicados), visa criar um vácuo a ser preenchido pelo corpo do outro, convocado, por integração ou resistência, a tornar-se o agente da extensão necessária dos limites de articulação da linguagem.

O procedimento indicado é investigado na série, iniciada por Basbaum em 1994 e ainda em curso, "Você gostaria de participar de uma experiência artística?". Através do convite, um objeto de feitura industrial, com uma forma específica mas passível de ser duplicado e desrespeitado em sua relação canônica com o espaço circundante – pode ser colocado de qualquer jeito em qualquer posição – é oferecido ao uso e desuso de quem se disponha a participar da experiência. No atual estágio do projeto as possibilidades de interação parecem ser balizadas por duas características principais:

Reversibilidade – função do uso e desuso oferecidos aos participantes. Se a manipulação respeitar os limites de integridade do objeto, ele sempre poderá retornar à sua condição de objeto de galeria, a ser exposto acompanhado do registro de seus encontros no mundo;

Banalização – demonstrada, com ênfase, no trabalho resposta que apropriou-se, não do objeto mas, da sua forma emblemática,[7] expondo-a aos riscos de todo um rol de versões delirantes, com perda de proporções e alterações de material. Trata-se de uma manobra de inclusão, onde o simulacro não chega a se instaurar, como série que anula a origem, pois toda a ação é uma interação de humor. Uma paródia sobre o objeto de arte como referencial de contaminação, revestindo o mundo qual um mistério aceito, que paradoxalmente confere ao sujeito, em enfrentamento com a variedade da existência, uma chave de entendimento revelado como experiência pessoal e intransferível.

No campo demarcado por estas duas variáveis, risco e defesa são como o veneno e o antídoto vindo da mesma matéria, pois a reversibilidade é uma das características de certo mimetismo, e o mimetismo é o impulso inicial dos processos de banalização.

Retornemos ao enfrentamento inicial eu/você onde começou a ciranda de riscos: repersonalização/resistência; visibilidade/invisibilidade; mimetismo/banalização. Os enfrentamentos subseqüentes – indivíduo/instituição, objeto/usuário – são apenas transposições ampliadas do mesmo conflito. O grande achado para liberar o campo de embate do tingimento em cores sombrias (ou sóbrias), é, me parece, a entrada em cena do conceito de reversibilidade. A compreensão da reversibilidade como um dado do real, reinstaura uma alegria potente face aos riscos dos jogos de proximidade, os jogos experimentais de constituição do ser, que passam a ser vividos como conjuntos de regras contextuais, leis sem apegos, simultâneas e negociáveis. A reversibilidade, como virtude da passagem, é uma experiência de saber condicionada à fluidez de interação, sendo modelar para o acionamento das narrativas de transmutação dos possíveis.

Sobre as relações da reversibilidade com a sociedade geral, podemos dizer que a reversibili-

7 A experiência está registrada no vídeo *Um Registro de Constatação de Arte no Projeto NBP de Ricardo Basbaum* de Pedro de Vasconcellos e Wagner Vasconcelos (SIM ou ZERO), Enseada das Garças, ES, 1994.

dade é um dado de acesso direto/difuso em sociedades que possuam religiões lidando com o fenômeno da incorporação, a experiência paradigmática da reversibilidade entre condições do ser. Mesmo quando não reconhecidas como a religião oficial do país, como o Taoismo na China ou o Candomblé no Brasil, a forte presença na cultura lhes permite plasmar figuras de saber no inconsciente antropológico da nação. Por este canal, nos parece, a reversibilidade age como o fato cultural que torna viável, mesmo sob fortes restrições, a absorção pela comunidade de fatos políticos difíceis, como "Um país, dois sistemas" (China), ou a troca constante do padrão de moeda (Brasil)[8]. Como se vê, trata-se de um mecanismo poderoso e o seu uso exercita sérias demandas de responsabilidade.

Incluindo a reversibilidade em seu repertório, Basbaum equaciona conflito e alegria (a prova dos nove) de uma forma sutil, não óbvia, quase secreta. A retirada do corpo-presença do artista, se dando em prol de um instante de corpo-reflexão, corpo-receptáculo-do-outro, atrai no seu vácuo potenciais do futuro para uma interação no presente, revertendo as regras entre produção e recepção do fato artístico e abrindo o jogo da criação ao indeterminado.

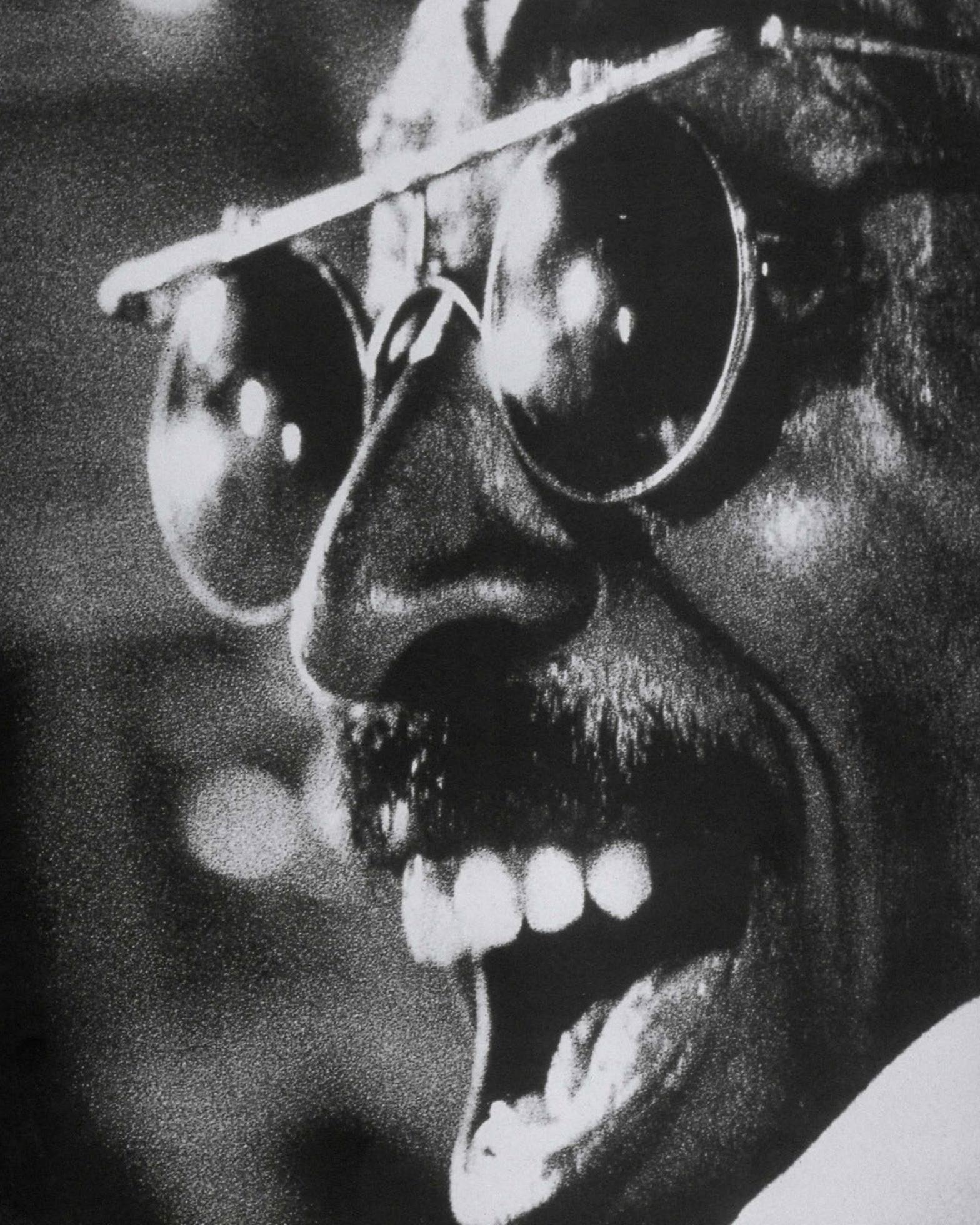
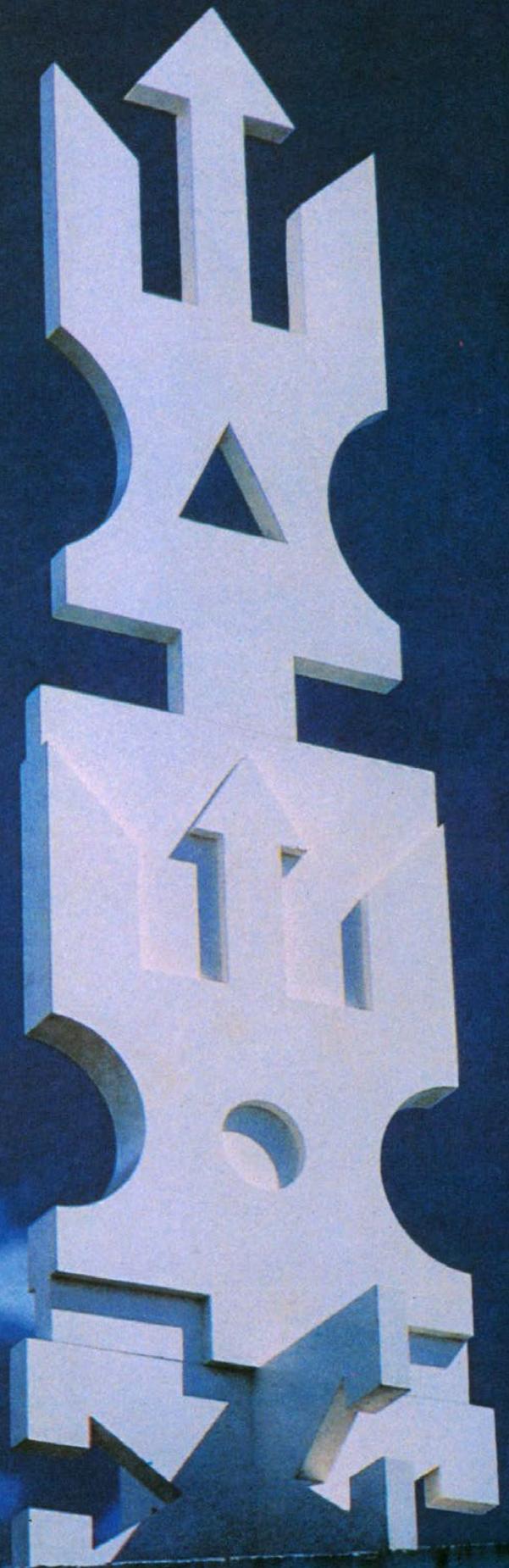
Um intervalo de cinco anos separa os dois títulos aqui apresentados sobre a obra de Ricardo Basbaum:

Rigor|Ressonância, escrito em 92, revisto em 97, intenta analisar as estratégias de funcionamento interno do projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade, relacionando-as aos conceitos específicos de Repersonalização e Variedade, tidos como constituintes de uma certa brasilidade a ser lida, não como relação forma/conteúdo, mas como função de uma singularidade de percepção e comportamento, disseminada na cultura;

Arte como Enfrentamento: Diário de Campo, escrito em 97, é uma pequena avaliação do funcionamento da interface externa do projeto NBP, mapeando a flexibilidade das intuições sobre administração de conflito, visíveis na relação obra-contexto.

8 Nos últimos quase quarenta anos foram realizadas no país sete reformas monetárias. O nome da moeda ziguezagueou entre Cruzeiro, como era antes de 1964, ao se iniciar a ditadura, Cruzeiro Novo (1967), Cruzeiro outra vez (1970), Cruzado (1986), Cruzado Novo (1989), Cruzeiro mais uma vez (1990), Cruzeiro Real (1993) e, finalmente, Real (1994), nome de uma antiga unidade monetária, tanto de Portugal quanto do Brasil. A ilustração das cédulas neste período de trinta e oito anos seguiu uma linha evolutiva peculiar. Trazendo sempre no verso imagens complementares ao tema escolhido, começa com os vultos históricos da tradição, incorpora os expoentes da cultura como músicos, poetas, pintores, escritores, cientistas, passa aos tipos regionais – o gaúcho e a baiana – e se detém neste segundo lançamento. Chega o Real e ocorre uma mudança. As cédulas de diferentes valores passam a manter fixas, de um lado, a efígie da República, e, do outro, estampam exemplares da fauna nacional. A série começa, na nota de um Real, com a imagem do colibri alimentando seus filhotes, imagem já utilizada anteriomente na nota de cem mil cruzeiros, como complementar à figura de Augusto Ruschi. Do mesmo modo, a efígie da República já tinha sido usada na nota de duzentos cruzados novos (1989) e, logo depois, na de duzentos cruzeiros (1990).

Não deixa de ser interessante esse movimento duplo, que, no nome, abandona as estrelas (o Cruzeiro) e retorna ao Real, e, na imagem, abandona paulatinamente o culto à personalidade e busca, de um lado, a natureza animal e, do outro, a fixação de uma idéia abstrata, referente a um compromisso de administração do coletivo (a efígie da República).

"PELO MALO" TM
DUCK SAUCE
WATER, SUGAR
CORN SYRUP
PEACH APRICOT
SALT VINEGAR
VEG STABILIZER
CARMEL COLOR
SODIUM
DUCK SAUCE
WATER, SUGAR
CORN SYRUP
BENZOATE
VITAPHONE
BRACCO DI FERRO
"OLYMPIA" ©

METALWORK
1793-1880

páginas 85 a 92

Jean Michel Basquiat
Sem título, 1983
tinta, fita adesiva e fotografia s/ papel
28,5 x 25,5 cm
coleção particular
cortesia Galeria Enrico Navarra, Paris

Brígida Baltar
Sem título, 1991
pandeiro e borracha
30 x 30 x 13 cm

Arthur Omar
Carrascos e estetas uniram-se, 1997
fotografia p&b

Enrica Bernardelli
Fantasia, 2001
instalação

Fred Wilson
Mining the Museum, 1992
vista da instalação
Baltimore

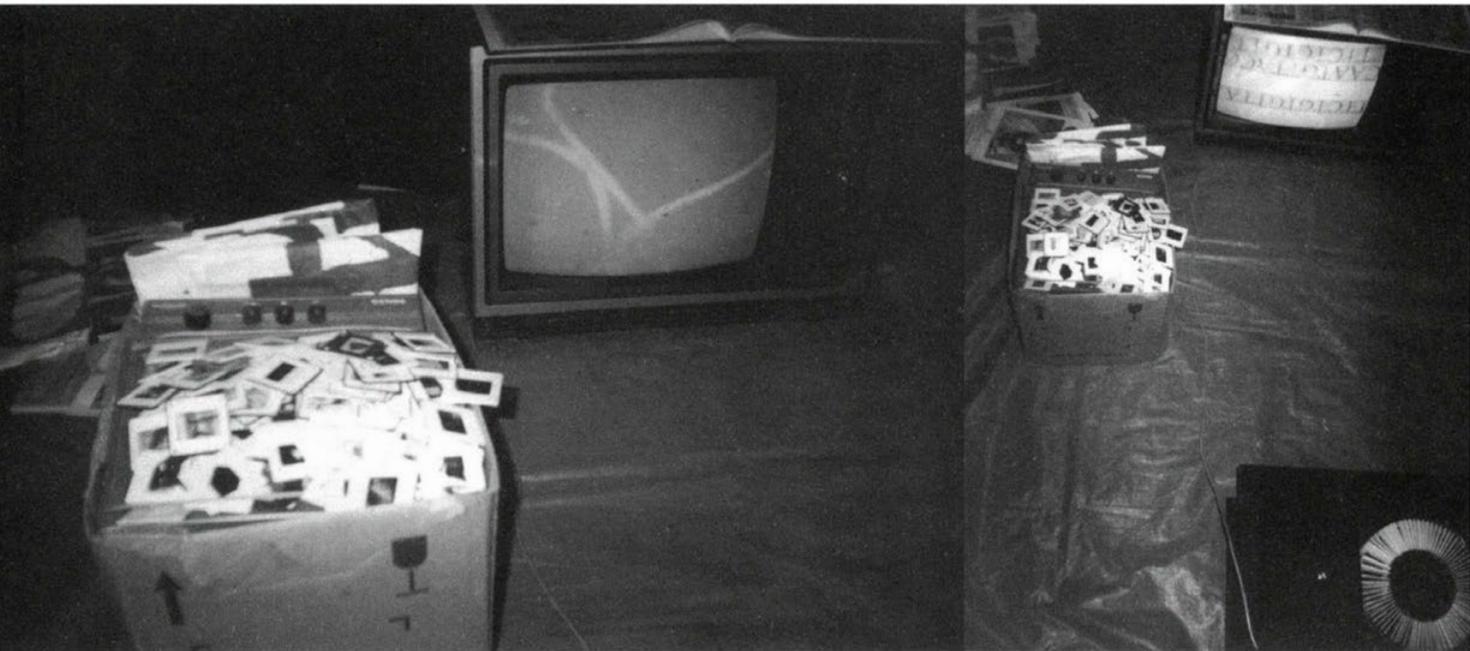
Robert Mapplethorpe
Man in Polyester Suit, 1980
fotografia p&b (cópia única)
101,2 x 75,9 cm
coleção Baldwin Fong, NY

Rubem Valentim
Templo de Oxalá (detalhe), 1977
esculturas em madeira pintada
alturas de 220 cm a 247 cm
coleção Lia Bicca, Brasília

Valerio Rodrigues
Ícones em Trânsito, 1996
fotografia cor

Edson Barrus

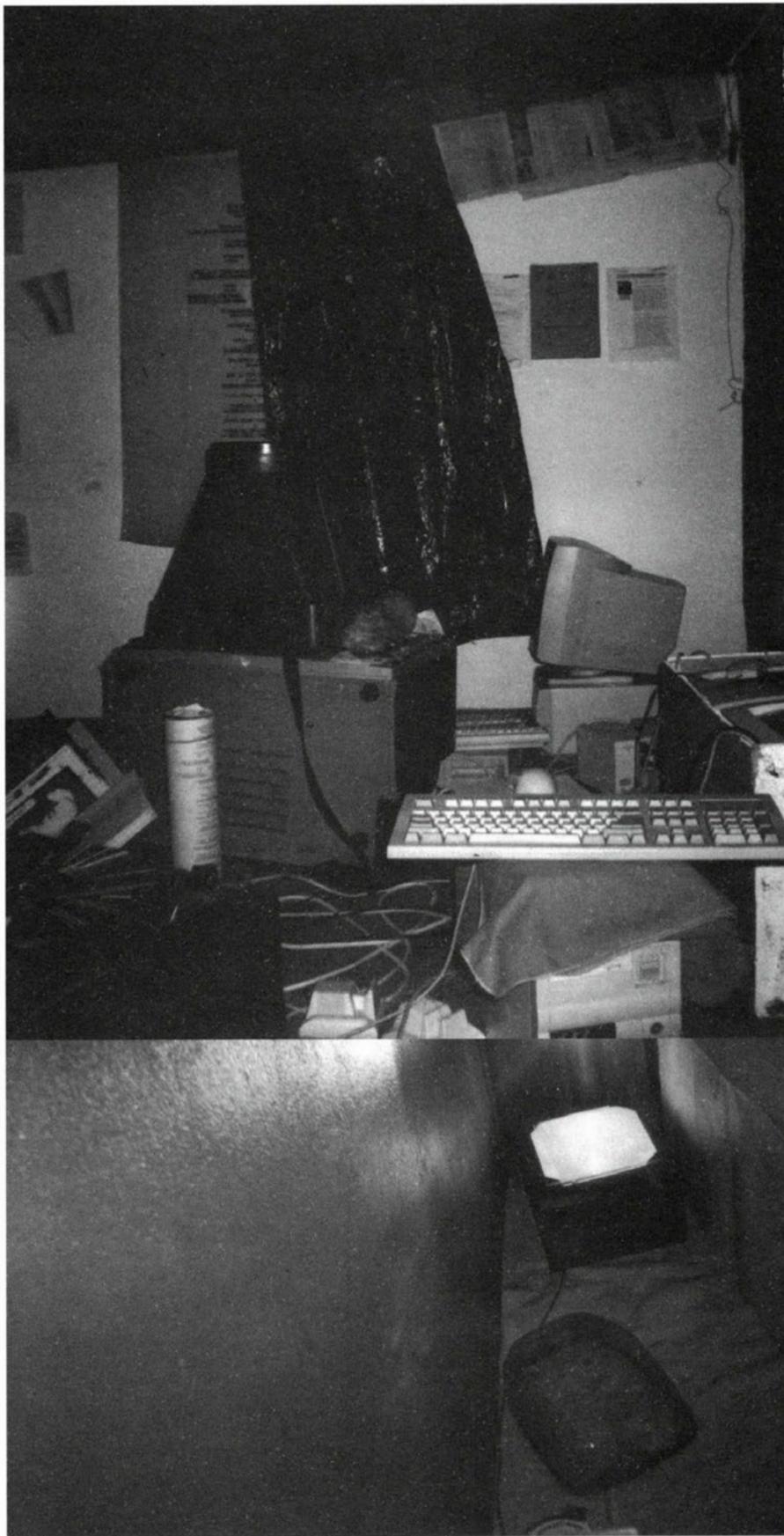
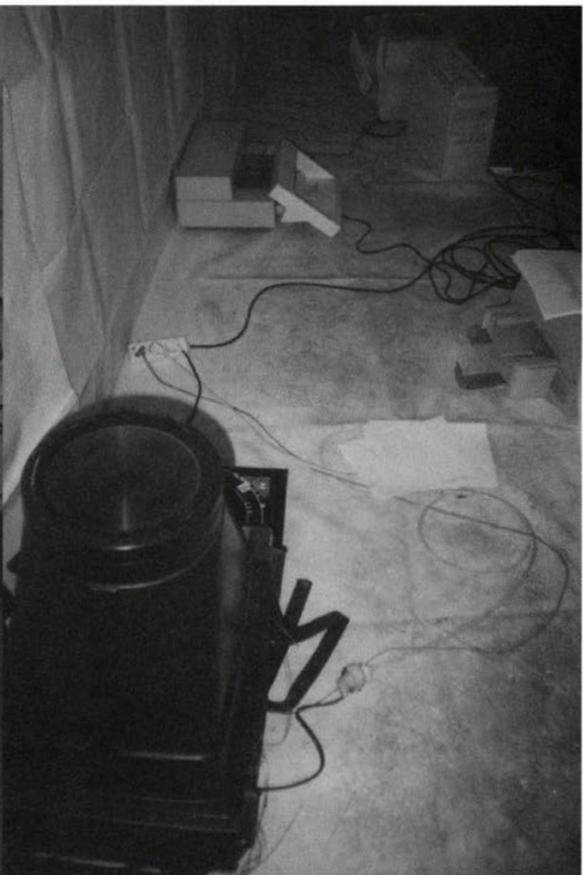
O tropicalismo, que tenha sido responsável pelo mulato...

e entregou ao cão o tal mulato... e o mulato... que vos direi do mulato? Vê-se que é incréu e se porta como um cão quem mostra algum jeito de ser mulato... e o seu nome é mais de cão do que de pessoa. O cão é o diabo e o diabo, desde cedo, mulato e pobre aprende a disfarçar... A graça da mulatação é poder alargar o conceito de consangüinidade, é poder reinventar o sangue moreno, desviar as constantes raciais, em vez de repetir padrões e se enquadrar às regras e às convenções, sejam elas quais forem e por mais reconfortantes que pareçam ser. Não existe mulato padrão. Buscar a verdadeira identidade mulata é também perdê-la, pois ela é uma identidade em processo e só pode ser feita do acúmulo das diferenças e nunca da repetição dos iguais. Na mulatação os padrões raciais se dissolvem produzindo um fenômeno de plasticidade híbrida em que as características fenotípicas e sanguíneas são colocadas em trânsito, emergindo enquanto novos fenomas, individuais e instáveis. Coquetel das raças, o mulato não tem uma cara, um perfil definido. Sem modelos fixos, é também um genoma de imposturas e de 'espaços vazios'... e uma promessa de mistérios... Problematizando as classificações, a mulatação recalca o caráter, submerge-o por vezes até extingüí-lo, impossibilitando a ordem das participações, como a fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia. Traz em si a possibilidade latente de diversidade, e não de evolução, é a natureza atuando

acima e páginas seguintes

Edson Barrus
Atualizações do Projeto Cão-mulato, 2000/2001
Paço Imperial, Rio de Janeiro, Paço das Artes, São Paulo, Central Eléctrica do Freixo, Porto, Portugal

para criar pluralidade e não servir ao pensamento seletivo e classificatório. Um fenômeno plástico-genético que acolhe as noções de estrutura horizontal, de acúmulo e de diversidade. É pluralidade pura. Uma antiestrutura que dilui as argumentações do discurso purista driblando as regras que instrumentalizam o poder e o Discurso Autoritário. Uma mistura, que não pode ser classificada, uma coisa sem dignidade, que ri ironicamente do interesse pela "pureza" que orientou toda a pesquisa moderna, tanto artística quanto científica. Sempre variando e se dando pelas vias regenerantes e recuperadoras do processo sem progresso, o mulato não cessa de processar-se e foge sempre da classificação. Ambulatório-viralata-em-delírio, por sua capacidade intrínseca de produzir diversidade, a mulatação atravessa descontroladamente a Seleção como um cão atravessa uma rua, e ironiza, por oposição, as noções de matéria sólida e razão clara que desaparecem em benefício da indeterminação. Produz assim uma desorientação geral e o deslocamento da relação forma e conteúdo. A contaminação que se faz pela via da mulatação é o seu próprio devir estrutural em permanente recombinação – dentro da noção de matéria desclassificada e, por isso mesmo, em trânsito, sua feitura é um fluxo e a forma final torna-se impossível de ser determinada. É um descontrole. A morenice é informe, ela ultrapassa horizontalmente as raças, nem um nem qualquer outro organismo seria um estágio avançado dessa cadeia feita de disparidades no fluxo do movimento seletivo; que aciona seu vigor determinando outros arranjos genéticos e tipos de mutações transgenicamente potencializadas; afundando-se num processo auto-maquínico e não se prejulgando a partir de nenhuma identidade preliminar. E o corpo mulato é apenas o ponto de um campo cuja extensão é ilimitada. Construído sobre disparidades, seu genoma não serve de modelo que se imponha às cópias, e do qual derive a semelhança de cópias. Se o mulato tem ainda um modelo, refere-se a um modelo do outro, de onde decorre a dessemelhança interiorizada, e ele (outro) próprio aparece como um modelo possível e vigoroso. O vigor híbrido mulato que deve ser a grande motivação à pesquisa de saúdes genéticas no novo milênio; e, o estudo de raças puras ajudaria a compreender a com-

plexidade da miscigenação. A ciência continua tomando por ideais os indivíduos puros para mapear doenças genéticas; algum tempo ela levará para entender que os vigores híbridos dotam os mestiços de um enorme manancial de saúdes genéticas e patrimônio ancestral de aclimatação e resistência ecológica. Mas o vigor híbrido não pode ser isolado como um fenômeno fixo da mistura que pode ser transferido como característica ideal de um organismo a outro. O vigor é a própria mistura. Dessemelhantes, os mulatos se remetem à noção de simulacro 'submersos na dessemelhança' onde os modelos referenciais já não servem. Encerram, assim, uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. O universo do mulato, não hierarquizado, é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. A independência do seu genoma com relação à noção de modelo, corresponde igualmente a uma perda indiciária e os mulatos são genomas sem índice ou que complicam essa relação em 'máscaras' que diferem da bula original. E o prazer da mulatação explode como potência, e o mulato, não pressupondo a semelhança, constitui-se, ao contrário, o único mesmo daquilo que difere. A lei do cão talvez... Nossos artistas são todos meio para o mulato... O mulato é invenção brasileira. Do atrevimento de um cão num olhar de cadela no cio, num lugar em que só os cães iam levantar a pata...

SQUIZ
3M
PORGENÉTICA

"Raízes e Fios" Ciberespaço Polirrítmico e Black Electronic

Erik Davis

Onde estamos? As paisagens mentais coletivas nas quais a gente tanto se acha quanto se perde, parecem estar em mutação acelerada: a densidade 'urbana' comprimida num mundo crescentemente globalizado, conectado em rede, super-habitado; as zonas-fantasmas criadas pela saturação da mídia e o colapso das narrativas prevalecentes; as áreas limítrofes imprecisas entre identidades, etnias, corpos, culturas; as interdimensões virtuais do ciberespaço. Essas novas morfologias sociais e psíquicas exigem que se re-imagine o espaço.
Uma coisa é clara: o sistema de coordenadas cartesianas não conseguirá mais ser o principal modelo conceitual ou tático para os espaços que nos rodeiam e nos dão forma. Precisamos de desdobramentos mais complexos, de ambientes mais permeáveis, de desorientações mais eficientes. Precisamos de modelos que se prestem tanto a espaços intensivos quanto extensivos, tanto aos vazios quanto às substâncias. Precisamos de imagens e alegorias que possam de algum modo sugerir as inúmeras multiplicidades e as complexas redes que nos espreitam no horizonte do pensamento e da experiência, como os vastos hiperespaços das cosmologias mais elaboradas da ficção científica.
Na busca de modelos de espaço contemporâneo que fujam do sistema de coordenadas cartesianas, ou que o pervertam, seria bom lembrarmos a distinção que Marshall McLuhan faz

Tambor sobre pé, madeira, Tanzânia

entre espaço visual e espaço acústico. Para McLuhan, 'espaço visual' não se refere à dimensão sensorial obtida através da visão humana, mas especificamente ao conjunto de ordenações lineares, lógicas e seqüenciais, perceptivas e cognitivas, construídas pela perspectiva na Renascença ocidental, pelo tipo linear e, fundamentalmente, pelos caracteres alfanuméricos. Aprendemos com Descartes e com William Gibson: um espaço homogêneo organizado por uma grade de coordenadas objetivas que simultaneamente produz um sujeito individual aparentemente coerente, que mantém controle sobre a singularidade do seu ponto de vista. Nós não apenas sobrepomos 'naturalmente' esta grade panorâmica ao campo da visão real, que é bem mais ambíguo, como também a adotamos como a imagem conceitual dominante de espaço.

McLuhan acreditava que a mídia eletrônica estava subvertendo o espaço visual ao introduzir o 'espaço acústico': um modo perceptivo, social e psicológico que esfacelava a clareza lógica e a subjetividade cartesiana do espaço visual, remetendo-nos eletronicamente a um tipo de experiência pré-moderna – o que ele uma vez chamou, com seu estilo característico, de "a África de dentro".[1] Mais simplesmente, espaço acústico é o espaço que a gente ouve: multi-dimensional, ressonante, invisivelmente tátil, "um campo total e simultâneo de relações". Embora estes aspectos 'holísticos' sejam importantes, eu gostaria de evitar a unidade simples que o holismo propõe, ao acentuar o jogo de co-dependência das multiplicidades dentro do espaço acústico. Diferentemente do espaço visual, onde os pontos geralmente se fundem ou permanecem distintos, os blocos de som podem se justapor e se interpenetrar sem necessariamente cair numa unidade harmônica ou numa consonância, mantendo assim o paradoxo da 'diferença simultânea'.

Além do valor como um modelo não-visual alternativo e atraente de ciberespaço, a noção de espaço acústico de McLuhan inaugura uma dimensão cultural e histórica do ciberespaço muitas vezes desconsiderada: os espaços musicais produzidos predominantemente ou inteiramente por meios eletrônicos. Afinal, das paisagens invisíveis de Cage e Stockhausen às explorações analógicas dos produtores de *reggae-dub*

1 Agradeço a Paul Miller, vulgo DJ Spooky, pela referência.

e dos *popstars* dos sintetizadores dos anos 70, às paisagens sonoras digitais que configuram o *ambient*, o *jungle* e o *hip-hop* de hoje, uma parte significativa da música mediada eletronicamente tem-se dedicado explicitamente à construção de espaços virtuais.

Neste artigo, focalizo uma determinada zona de ciberespaço eletroacústico, uma zona que eu chamo de Black Electronic. A expressão foi calcada numa outra utilizada pelo teórico cultural britânico Paul Gilroy, que usa a expressão "Black Atlantic" para denotar a 'rede de teias' da diáspora cultural africana que penetrou nos Estados Unidos, no Caribe e, no final do século XX, na Inglaterra. Gilroy considera o Black Atlantic um espaço contracultural modernista, um espaço que, apesar de todas as declarações dos nacionalistas culturais negros, não é organizado pelas raízes africanas, mas por um conjunto "rizomorfo e direcionado" de vetores e permutas: navios, migrações, mulatos, toca-discos, miscigenações européias, fugas de exilados, sonhos de repatriação. A imagem do Oceano Atlântico cruzado e percorrido é essencial para o objetivo de Gilroy, que é o de erodir a noção monolítica de raízes e tradição, ao enfatizar a característica "irrequieta e re-combinatória" da cultura da afro-diáspora, na medida em que ela simultaneamente explora (nos dois sentidos) e resiste aos espaços da modernidade.[2]

Utilizo então a expressão Black Electronic para caracterizar aqueles ciberespaços eletroacústicos que se originam do contexto histórico-cultural do Black Atlantic. Mesmo acreditando que algumas 'raízes' destes espaços estejam plantadas na África Ocidental, estou mais preocupado com o comportamento decididamente 'rizomorfo' delas, vasculhando aquela dimensão acústica que David Toop, num contexto ligeiramente diferente, chamou de "oceano de som" do século XX.[3] Quero explorar particularmente uma zona específica dentro do Black Electronic: os extraordinários espaços acústicos que afloram quando a sensibilidade polirrítmica da percussão tradicional da África Ocidental se confronta com os instrumentos eletrônicos, ao mesmo tempo 'musicais' e 'tecnológicos', que gravam, reproduzem e manipulam o som.[4]

Batucando o Espaço Polirrítmico

Geralmente não se leva em conta o ritmo quando se considera a questão de como o fluxo temporal da música evoca o sentido qualitativo de espaço. Em vez disso, consideramos o som, o ruído e o eco ambientes, e também o sentido de dimensão introduzido pelas variações de timbres e afinações, e por *clusters* de sons amplamente distribuídos. O ritmo parece até ir cortando a construção subjetiva do espaço musical, fatiando e picando a dimensão acústica em eventos puramente temporais. Mas eu gostaria de sugerir que a polirritmia afro-ocidental cria uma dimensão poderosa e única de espaço acústico ao gerar uma quantidade de ambientes autônomos dispostos em camadas, empilhados e em constante interpenetração – um espaço 'nômade' de multiplicidade desdobrando-se em constante atividade. A polirritmia incita o ouvinte a explorar um espaço complexo de ritmos, a seguir qualquer um dos muitos planos de vôo de linhas fluidas, distorcidas e cambiantes, a se submeter ao que o grupo de *hip hop* A Tribe Called Quest chama de "o instinto rítmico que permite viajar para além das forças vitais existentes".

Não se pode deixar de mencionar que o mundo ocidental tem um histórico abominável de redução da cultura da diáspora africana à questão do ritmo. Ao mesmo tempo, não devemos deixar que imagens hollywoodianas de tambores 'frenéticos' e 'selvagens' (ou outras distorções mais sutis decorrentes de discussões super-generalizadas, como a minha), obscureçam o papel fundamental que o ritmo tem na estética, na organização social e na metafísica afro-ocidental. Nem deve o evidente poder psicofisiológico dos tambores e seu relacionamento

2 Paul Gilroy. "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity", in *The Black Atlantic*. Harvard, 1993, pp. 1-40.

3 Mesmo não querendo conotar que existe uma 'essência' negra ou africana que permanece intacta no espaço eletrônico, também sou da mesma opinião que Gilroy – que toma uma posição que ele chama de "anti-anti-essencialismo" – no sentido de que as realidades vivenciadas da cultura e da história agem como freio poderoso nas celebrações pós-modernas mais ousadas do construcionismo radical. Rizoma não é o mesmo que raiz, mas ambos entram organicamente em conformidade com o solo que encontram.

4 Aqui, basicamente e conscientemente, ignoro as questões políticas e sociológicas, concentrando-me nos aspectos técnicos, filosóficos e até no lado ficção-científica do ciberespaço polirrítmico. Especialmente na cultura americana, a música negra sempre teve que agüentar a carga de ser representante de um conjunto folclórico-cultural que é visto como 'primitivo' ou é louvado como um corretivo autêntico e 'natural' para o mundo ocidental abstrato, identificado com o intelecto e com as máquinas. Além de não mencionar o fato de que, como diz Gilroy, a diáspora africana é, na verdade, parte integrante do mundo ocidental, dicotomia que tende a obscurecer o núcleo deste texto: a extraordinária dimensão tecnológica da imaginação musical, estética e até mítica, da música negra moderna.

íntimo com os corpos dançantes, obstruir seus poderes mais abstratos, mais conceituais ou mais virtuais. Espero poder mostrar neste texto que a percussão da África Ocidental pode servir como um excelente modelo de analogia para uma variedade de discussões tecno-culturais prementes sobre difusão de redes, sobre a filosofia e a percepção das multiplicidades e sobre as propriedades decorrentes de sistemas complexos.[5]

Embora prefira a palavra polirritmia, um termo mais solto e com mais humor, a percussão tradicional da África Ocidental seria talvez mais adequadamente descrita como sendo polimétrica. A métrica é a unidade-padrão de divisão de tempo na música européia. Na maioria das orquestras ou conjuntos sinfônicos, todos os instrumentos seguem basicamente a mesma métrica; todos participam do mesmo ritmo, que é marcado uniformemente e é acentuado a cada tempo forte. Sendo assim, chamamos o ritmo ocidental de divisível porque ele é dividido em unidades-padrão de tempo. Mas os ritmos tradicionais da música afro-ocidental são considerados aditivos, um termo que já nos dá uma indicação de sua multiplicidade fundamental. Os complexos padrões percussivos da música afloram a partir da interação cambiante e multidirecional entre os muitos e diversos padrões e timbres percussivos individuais. Segundo a colocação de John Miller Chernoff: "na música africana, existem sempre pelo menos dois ritmos acontecendo ao mesmo tempo".[6]

Para se fazer a notação desta música, que é tradicionalmente passada adiante de memória e oralmente, os musicólogos ocidentais são forçados a designar diferentes métricas para diferentes instrumentos – daí 'polimétrico'. Grafados, os compassos que organizam as seqüências rítmicas repetitivas de cada instrumento podem ter andamento e duração variáveis. Nem as barras de compasso, nem os tempos fortes associados a cada instrumento coincidem; em vez disso, eles ziguezagueiam através de uma música cujos motivos rítmicos constantemente aparecem e desaparecem. O músico pratica então individualmente o que é chamado de 'tocar à parte', mantendo uma distância definida entre o seu ritmo e os dos outros percussionistas, um 'espaço de diferença' que se recusa a cair ou a se fundir num 'ponto' rítmico unificado. Isso produz conversas e entrecruzamentos permanentes de padrões entre cada instrumento de percussão, um diálogo que é também uma complexa dimensão de diferença entre elementos que são freqüentemente bem simples e repetitivos.

Embora esta descrição seja bastante esquemática, podemos mesmo assim entender que polirritmia tem pouco a ver com a mera repetição. Como Deleuze e Guattari ressaltam em "On the Refrain", o capítulo crucial sobre estética de *Mille Plateaux*: "É a diferença que é rítmica, não a repetição que no entanto a produz: repetição produtiva não tem nada a ver com métrica reprodutiva".[7] Chamar a percussão afro-ocidental de 'polimétrica' já é defini-la a partir de uma perspectiva da qual ela se esquiva. Como Deleuze e Guattari observaram: "A métrica, seja ela regular ou não, assume uma forma codificada cuja unidade de medida pode variar, exceto num ambiente não-comunicante, enquanto o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, que está sempre sofrendo uma transcodificação. A métrica é dogmática, mas o ritmo é crítico: ele agrega momentos críticos, ou agrega-se a si próprio ao passar de um ambiente para outro. O ritmo não opera num espaço-tempo homogêneo, mas em blocos heterogêneos. Ele muda de direção".[8]

Mas o que é que constitui exatamente esses 'ambientes', dentro de um conjunto polirrítmico real? "Todo ambiente é vibratório", observam Deleuze e Guattari. "Em outras palavras, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente.

5 Na mesma linha: Ron Eglash, "African Influences in Cybernetics", *The Cyborg Handbook*, ed. Chris Hables Gray. Routledge, 1995, pp. 17-28. "Influências Africanas na Cibernética" também presente nesta edição, pp. 62-73 (N.E.).

6 John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*. University of Chicago, 1979, p. 42.

7 Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trad. Brian Massumi. Minnesota, 1987, p. 313. [edição brasileira: *Mil Platôs*. São Paulo, Editora 34, 1997; tradução do capítulo referido, "Acerca do Ritornelo", por Suely Rolnik].

8 Ibid.

RETURN
OF THE
SUPER
APE

massive attack v mad Professor
無防衛
no protection

Capa do álbum **Return of the Super Ape – The Upsetters** de **Lee "Scratch" Perry**. Desenho de L'oyd Robinson.

Capa do álbum **Massive Attack v Mad Professor – No Protection** onde **Mad Professor** realiza mixagens de *dubs* sobre gravações do Massive Attack. Desenho de Stephen Bliss.

Todo ambiente é codificado, um código sendo definido pela repetição periódica".[9] Parece claro: cada meio específico é um bloco de espaço-tempo produzido pelas repetições precisas de cada percussionista, individualmente. A comunicação polirrítmica desdobra-se então num jogo interdimensional de ambientes – um leque mutante de fatias, rupturas, desdobramentos e fusões; um hiperespaço acústico: "Um ambiente serve de base para outro ou, contrariamente, se estabelece em cima de outro ambiente, se dissipa nele ou constitui-se nele. A noção de ambiente não é unitária: não somente a coisa viva (o dançarino/ouvinte) continuamente passa de um ambiente para outro, mas também os ambientes passam um para dentro do outro; eles estão essencialmente, se comunicando. Os ambientes estão abertos ao caos, que os ameaça com a exaustão ou a confusão. O ritmo é a resposta do ambiente ao caos".[10]

E com a antiga mediação do tambor, o jogo poderoso entre o caos e o ritmo nos leva para fora da teoria e para dentro da dança da multiplicidade vivida. A música polirrítmica nos fornece uma incomum via intuitiva primária, não apenas para conceituar, mas para atrair estes espaços heterogêneos, estas passagens caóticas e estes ambientes comunicantes para dentro da nossa mente-corpo, enquanto nos entretecemos nas fibrilações da tapeçaria do conjunto polirrítmico de ritmos moleculares e de padrões percussivos entrecruzados.

Para demonstrar como a polirritmia mobiliza conceitos filosóficos, quero mencionar o excelente estudo *African Rhythm and African Sensibility*, de Chernoff. Na extensa amostra que se segue, na qual cortei e emendei várias partes de seu livro, o autor, escrevendo conscientemente sob a perspectiva do ocidental, desenvolve uma espécie de pragmática da audição polirrítmica. Embora os aspectos filosóficos de sua discussão estejam apenas sugeridos, ouçamos as implicações do que ele tem a dizer:

"Na música polimétrica é como se os diferentes ritmos estivessem competindo pela nossa atenção. Logo que a gente pega um ritmo, a gente perde aquele e passa a ouvir um outro. No Adzogba ou no Zhem não se encontra facilmente nenhum ritmo constante. A concepção ocidental de um ritmo ou pulsação principal desaparece e o homem ocidental que não consegue apreciar as complexidades rítmicas e que mantém a sua orientação auditiva habitual simplesmente fica perdido... A situação é desconfortável porque, se a métrica básica não fica evidente, não podemos entender como é que duas ou mais pessoas podem tocar juntas, ou, mais desconfortavelmente ainda, como é que alguém pode tocar alguma coisa... Começa-se a 'entender' a música africana ao sermos capazes de manter, na cabeça e no corpo, um ritmo adicional, além daqueles que a gente ouve. Ouvir um outro ritmo que se encaixe junto com os ritmos de um conjunto é basicamente o mesmo tipo de orientação, para o ouvinte, do que o tocar-à-parte é para o músico – uma maneira de se manter constante dentro de um contexto de ritmos múltiplos... Somente através dos ritmos combinados é que a música aflora, e o único jeito de ouvir a música adequadamente, de achar o ritmo... é ouvir pelo menos dois ritmos ao mesmo tempo. Deve-se tentar ouvir tantos ritmos quanto for possível: ritmos que atuam juntos e no entanto permanecem distintos".[11]

Devido ao fato dos ouvintes serem forçados a adotar alguma das possíveis e variadas perspectivas rítmicas – *assemblages* subjetivas que reorganizam o espaço acústico que as circunda – Chernoff apropriadamente insiste que elas estão "ativamente engajadas em dar um sentido à música".[12] Temos que entrar dentro da polirritmia: ao selecionar certos módulos rítmicos, decupando-os e combinando-os com outros ritmos, nossa mente-corpo gera um sentido de fluxo coerente dentro de um espaço de multiplicidade, um plano de vôo balanceado cruzando constan-

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Chernoff, citações variadas.

12 Ibid, p. 50.

temente um terreno instável e cambiante. Ouvindo e dançando a polirritmia, participamos então taticamente do fenômeno do afloramento, à medida que as linhas fluidas emergem da caótica e complexa interação (ou 'comunicação') entre as inúmeras repetições menores e mais simples e os ritmos individuais.

Dentro da música, essas linhas nômades emergentes são mobilizadas pelas figuras improvisadas que o percussionista principal apresenta. Tocando por cima e contra as repetições dos outros músicos empilhadas umas em cima das outras, o percussionista principal improvisa, não tanto gerando espontaneamente novos padrões, mas cortando e emendando com precisão os ritmos e as figuras dos outros percussionistas. Como escreve Chernoff: "O percussionista mantém a música movendo-se fluidamente para adiante e, ao mudar continuamente as próprias acentuações e batidas, ele dispõe deste modo de uma multiplicidade de maneiras possíveis de cortar e combinar os ritmos".[13] As linhas do percussionista principal afloram então de um espaço de multiplicidade que constitui a dimensão virtual do conjunto.

O que o percussionista principal mais utiliza é o corte ou o *break*/breque. As linhas no contratempo, intensas e quase que violentamente sincopadas se cruzam e interferem com outros ritmos, desafiando o precário senso rítmico interno do dançarino-ouvinte. Isso tudo pode se tornar bastante intenso, mas não pode passar do ponto: "O músico deve utilizar as acentuações nos tempos fracos equilibradamente, nem muito nem pouco, porque as pessoas podem perder o ritmo e, a uma certa altura, ou a orientação rítmica muda ou elas começam a ouvir os diversos ritmos como sendo um único ritmo".[14] Estabelecendo uma analogia com a dinâmica não-linear, pode-se dizer que o percussionista principal tem que manter um campo aberto de pontos de atração rítmica que competem entre si. O lance é empurrar os ritmos até a beira da bifurcação sem permitir que se depositem num único caldeirão de atração. Para o ouvinte, isso quer dizer permanecer constantemente aberto ao caos produtivo: à surpresa desorientadora dos tempos atacados antes do esperado, ou os pequenos vazios que se abrem quando alguns tempos são inesperadamente suprimidos – uma experiência que Chernoff brilhantemente associa à de pular um degrau numa escada.

"A música africana, com poucas exceções, deve ser encarada como música para a dança, mesmo que a 'dança' em questão seja puramente mental".

Mesmo que seja interessante falar de experiência polirrítmica na linguagem da dança, devemos também lembrar que o corpo assim mobilizado pode ser inteiramente virtual. Como Richard Waterman destaca: "A música africana, com poucas exceções, deve ser encarada como música para a dança, mesmo que a 'dança' em questão seja puramente mental".[15] E eu gostaria que essa imagem da 'dança mental' nos conduzisse ao ciberespaço, aos espaços simultaneamente pré e pós-modernos inaugurados pelos ritmos eletromagnéticos – táteis porém desincorporados – do Black Electronic.

Dub no Tambor

No Olimpo dos dançarinos mentais do Black Electronic, ao lado de figuras variadas como Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix, Grandmaster Flash e Derrick May, destaca-se Lee "Scratch" Perry, talvez o mais criativo dos produtores jamaicanos de *reggae* e um dos principais gênios da *dub music* – a cria mutante do *reggae* pro-

13 Ibid, p. 112.

14 Ibid, p. 100.

15 Citado em Chernoff op.cit. p. 50.

duzida totalmente em estúdio a partir de células rítmicas pré-gravadas. Explicando a correspondência esotérica entre ritmo e corpo, Perry certa vez usou o clichê tipo 'raiz', dizendo: "O tambor é a batida do coração; o baixo é o cérebro".[16] Mais do que apenas subvertendo a associação cultural mais comum que se faz entre a freqüência sonora do baixo e os movimentos 'baixaria' dos quadris, Perry estava sugerindo que a bateria e o baixo fazem música cabeça, com todas as conotações que o termo evoca – abstração, drogas, interiorização, mundos virtuais. E, como Perry manifestou quando falava de sua preferência em mixar faixas sem vocais: "o instrumental se forma no mental".[17]

É claro que os instrumentais de Perry foram também formados na máquina, e é esta rede de imagens entre o reino mental e o maquinal, que abre tanto para as arquiteturas desincorporadas do ciberespaço quanto para as dimensões mais abstratas da percussão. Pode-se considerar que os conjuntos polirrítmicos da África Ocidental utilizam uma espécie de máquina abstrata que tem suas enormes intensidades manipuladas com descontração, técnica e precisão notáveis. Chernoff diz: "O percussionista evita o toque 'impreciso' porque a precisão da execução é necessária para a máxima definição da forma... o estilo verdadeiramente original consiste no aperfeiçoamento sutil da forma rigorosamente respeitada".[18] Esta observação nítida e descontraída indica, no Black Atlantic, uma singular reconfiguração do trabalho fisicamente alienado ou 'mental' necessário para manipular o ciberespaço eletroacústico, estendendo-se ainda bastante para explicar por que, como Andrew Goodwin nota com muita perspicácia, "a gente se acostumou a relacionar as máquinas com o aspecto funk da coisa".[19]

Gostaria de rastrear esta conexão até fazer uma analogia com os anos 70, quando os produtores e engenheiros de som jamaicanos criaram o *dub reggae*, manipulando e remixando faixas pré-gravadas de música codificada analogicamente em fita magnética. Mestres do *dub*, como King Tubby, saturavam e transformavam individualmente o som de instrumentos com efeitos como *reverb*, *phase*, eco e *delay*; abruptamente tirando e botando vozes, batidas e guitarras no *mix*, desnudando a música até o osso do baixo/bateria, para depois reconstruir tudo de novo com camadas de distorções, ruídos percussivos e ectoplasmas eletrônicos. O bom *dub* soa como se o estúdio tivesse enlouquecido.

A palavra *dub* veio de 'doubling' (dobrar, duplicar) – um costume muito comum na Jamaica de reconfigurar ou de "criar uma versão" rítmica de uma determinada faixa, transformando-a em inúmeras outras novas faixas. Numa época em que o *'roots' reggae* proclamava uma mitologia literalmente religiosa de autenticidade cultural popular, o *dub* sutilmente questionou tudo aquilo ao desmaterializar e esfacelar a integridade dos cantores e das canções. Não há original nem matriz fora do virtual, nem raízes que não sejam ao mesmo tempo rizomas remixados no embalo do momento. No entanto, improvisando e ocasionando mutações nas próprias repetições de material pré-gravado, o *dub* adicionou algo distintamente estranho na mistura. Os duplicadores analógicos, as distorções espectrais e os fantasmas vocais do *dub* produziram um espaço imagístico não menos atraente, a seu modo, do que o virtual African Zion, que canalizou muitos dos anseios rastafari do *reggae*. E, apesar de todo o inconfundível clima caribenho, a ligação do *dub* com os espaços analógicos distorcidos, com ruídos eletromagnéticos e com uma desorientação tecnologicamente mediada, também nos faz lembrar as experiências do *rock* progressivo alemão do início dos anos 70. Assim como as experimentações eletrônicas analógicas *lo-fi* do Can, nos primeiros trabalhos de Klaus Schulze e nos primeiríssimos do Tangerine Dream, o *dub* também é um tipo de *Kosmiche Musik*. Como disse

16 Video-documentário, *The History of Rock: Punk*, PBS.

17 Entrevista, *Grand Royal*, nº 2, p. 69.

18 Chernoff op.cit., p. 112.

19 Citado em John Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Duke, 1994, p. 19.

Luke Erlich: "Se o *reggae* é a África no Novo Mundo, o *dub* é a África na Lua".[20]

Mesmo o espaço do *dub* sendo 'sideral', tanto no sentido extraterrestre quanto no sentido Sun Ra do termo, o uso maciço do eco produz uma sensação de enclausuramento, uma interiorização que, junto com uma variedade de efeitos que soam úmidos e lodosos, evocam uma ambientação distintamente aquática. Com o *dub*, a gente não fica naquele frio e grandiloqüente espaço profundo das trilhas sonoras de filmes de ficção científica e da má música *hippie* de sintetizadores, mas numa espécie de espaço interior 'exterior': um útero liminar. Esta tensão espacial não-resolvida explica não só o aspecto meio 'drogado' e até 'místico' da música (com raízes nos efeitos psicofisiológicos que acabam com a divisão experiencial entre interior e exterior), mas também explica porque o *dub* dos anos 70 prefigurou acertadamente os espaços virtuais de hoje – espaços que parecem ao mesmo tempo extensivos e implicativos (ou insinuados), intensivos e desdobrados, interiores e exteriores.[21]

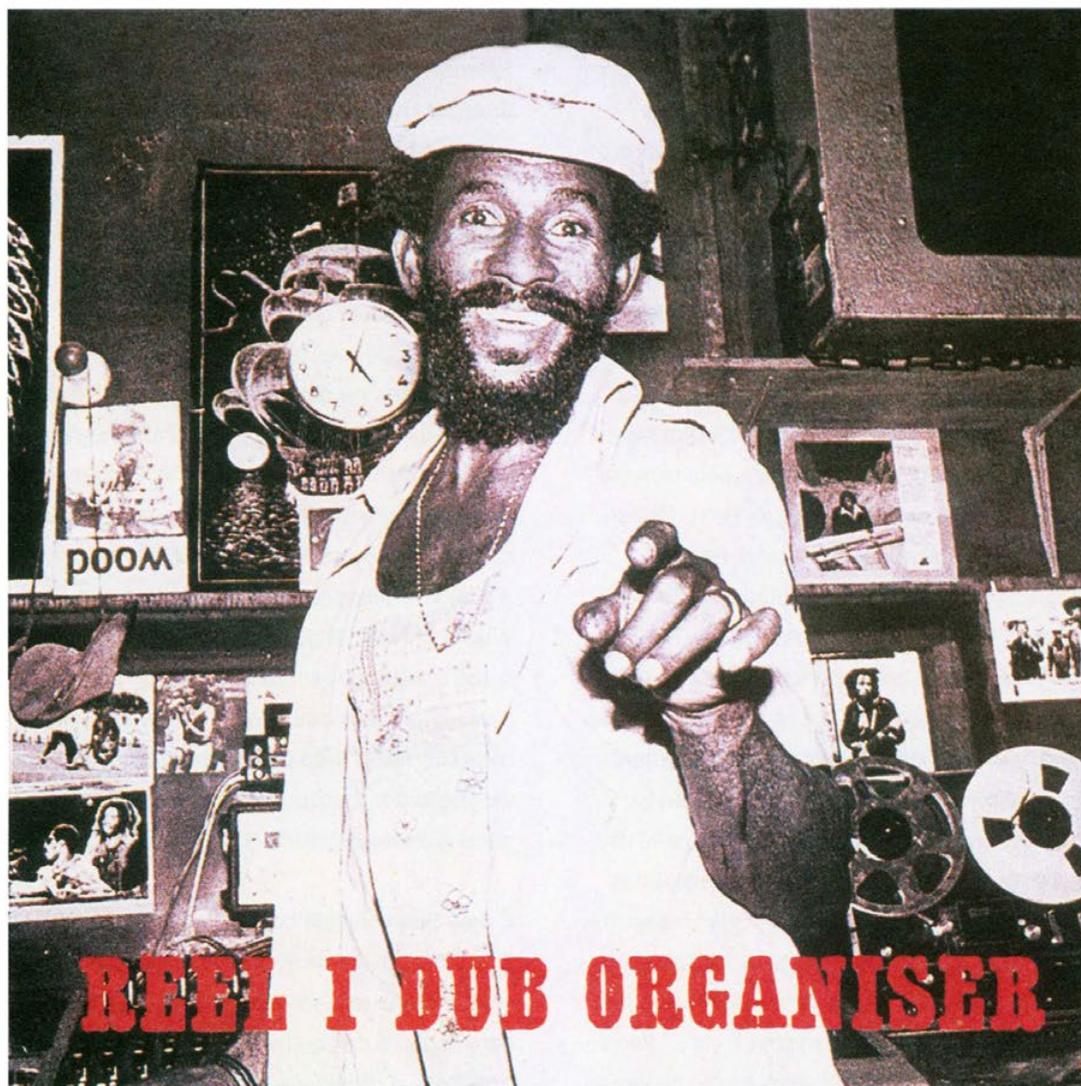
Mesmo que o aspecto quase psicodélico do *dub* possa ser atribuído aos efeitos 'espaciais' e talvez ao papel da ganja/marijuana, tanto na produção quanto na curtição do som, os prazeres mentais da música advêm também do aspecto viajante do jogo polirrítmico – um jogo que expande ainda mais as possibilidades rítmicas latentes do *reggae*.

A rigor, a *dance music* jamaicana moderna adota também o mesmo compasso 4/4 que domina a maior parte da música popular no mundo ocidental. Mas quando o *dub* entrou em cena, os '*dread ridims*' já soavam meio fora-do-comum ao acentuarem o segundo e o quarto tempos do compasso e ao 'suprimirem' o tempo inicial, o que dava à música uma pulsação distintamente serpenteante. Um outro elemento ainda mais crucial na rítmica do *reggae* é o papel central desempenhado pelo baixo. Nos anos 50, no tempo em que os '*sound systems*' da Jamaica, que eram basicamente *discotheques* itinerantes, tocavam *rhythm and blues*, os técnicos de som davam às gravações americanas um toque distintamente jamaicano ao amplificarem com destaque o baixo, transformando a cozinha do R&B numa verdadeira força da natureza – o tipo de baixo que não apenas embala ou envolve os dançarinos, mas que satura os ossos com vibrações quase cósmicas. O *rock steady*, que desembocou no *reggae*, ancorava o ritmo no baixo, ao invés da bateria. Isso desterritorializou a bateria, permitindo aos músicos explorarem mais o jogo percussivo polirrítmico por fora e em torno do ritmo principal. Como observou Dick Hebdidge, um baterista como Sly Dunbar no final dos anos 70 tocava como um músico de *jazz* improvisando no prato, na caixa e no tom-tom para "produzir um efeito em múltiplas camadas, como na percussão ritual religiosa da África Ocidental".[22]

O *dub* transpôs essa complexidade rítmica para o ciberespaço acústico, usando a tecnologia para desestabilizar ainda mais os ritmos, esticando e dobrando a passagem do tempo. Reduzindo a música ao essencial baixo/bateria, a mistura foi também engrossada com percussão adicional e com o que o produtor Bunny Lee chamou de "um monte de barulho". Além disso, os *dubmasters* ainda incluíram ritmos espichados em contraponto, multiplicando módulos sonoros (vozes, guitarras, bateria) usando eco e *reverb*, produzindo pulsações gaguejantes que se destacam do ritmo principal gerando ritmos entrecruzados que vão se perdendo e desaparecendo no vazio virtual. O *dub* não é estritamente polimétrico, já que ele raramente sustenta esse tocar-à-parte ziguezagueante por muito tempo. Ao mesmo tempo, ao abruptamente tirar e botar guitarras, percussão, metais e teclados para dentro e para fora do *mix*, os *dubmasters* puxam o tapete dos ouvintes, desestabilizando a orientação normal em direção ao compasso 4/4, criando uma sutil analogia virtual com os diálogos 'viajantes' e

20 Citado em Corbett op.cit. p. 23.

21 Esta ambigüidade pode estar contida numa simples pergunta: A Internet está explodindo ou implodindo?

22 Dick Hebdidge, *Cut'n'Mix*. Londres, Comedia, 1987, p. 82.

Lee "Scratch" Perry

constantemente cambiantes dos tambores da África Ocidental.

Assim como o mestre da bateria ou percussionista principal, muitos *dubmasters* improvisavam os seus *mixes* na hora, no estúdio. Isso não deveria nos surpreender, pois os conjuntos polirrítmicos da África Ocidental já antecipavam a quebra da distinção entre o trabalho mecânico do engenheiro de som e o trabalho criativo do músico – uma distinção que classifica muito da produção de música popular e que o *dub* e, mais tarde, a *dance music* eletrônica destruíram. Pode-se entender os conjuntos polirrítmicos como uma assemblage de várias 'pistas' rítmicas diferentes, cujos ritmos moleculares são remixados, cortados e emendados com a mediação *cool* do percussionista principal que, com os seus cortes aparentemente 'espontâneos' e 'caóticos' adiciona ruídos que se tornam sinais, ocasionando *feedbacks*, e tornando mais vívido o "campo total e simultâneo de relações" do conjunto.

Dando asas à imaginação cibernética do produtor, o *dub* criou um espaço dentro da cultura da diáspora africana para uma mitologia ciborgue fundamentada na prática da técnica. Aqui temos Lee Perry novamente, explicando sua relação quase anímica com a máquina: "O estúdio tem de ser como uma coisa viva.

A máquina tem de ser uma coisa viva e inteligente. Aí então eu ponho minha cabeça dentro da máquina através dos controles e botões da mesa de som. A mesa de som é o cérebro: você tem que pegar os pedaços, fazer um *patchwork* do cérebro e transformá-lo num ser vivo; mas o cérebro tem que conseguir agüentar o que você está mandando para dentro dele e continuar vivo".[23]

Aqui nos encontramos na fronteira imaginária entre o pré e o pós-moderno, entre raízes e fios, num imaginário mobilizado pela *persona* e pela carreira surpreendente de Perry. Declarando várias vezes ser o "Inspetor Gadget", o "Super-Símio" ou "O Computador do Firmamento", Perry também foi um pioneiro no uso dos *phasers*, das baterias eletrônicas e na utilização de gravações já existentes, fazendo inserções de módulos sonoros. Explorando esteticamente o jogo eletromagnético entre informação e ruído, Perry integrou a degradação do sinal diretamente às suas densas e esponjosas texturas polirrítmicas – como o produtor Brian Foxworthy observa em *Grand Royal*: "Saturação, distorção e *feedback* foram usados para se tornarem parte da música, e não apenas adições a ela".[24] Perry também plantava discos e rolos de fita no jardim de sua casa, girava que nem um dervixe atrás da mesa de mixagem SoundCraft e soprava fumaça de ganja diretamente sobre as fitas que rolavam nos super-rodados gravadores de 4 canais no seu estúdio Black Ark. Falando sobre o estúdio, Perry disse a Toop: "Era como uma espaçonave. Dava para ouvir o espaço nas fitas".[25]

Esse tipo de ficção-científica afrodiaspórica surrealista também aparece nas capas de muitos discos de *dub*. *Science and the Witchdoctor* do Mad Professor mostra circuitos eletrônicos e figuras robóticas ao lado de cogumelos e bonecas de vodu, enquanto que *The African Connection* apresenta o Professor significativamente vestido no estilo europeu-no-safari, assistindo reclinado a uma dança tribal afro-ocidental, com os *woofers* e os *tape decks* instalados nas árvores, e os equalizadores acoplados aos tambores sagrados. *Scientist Encounters Pac-Man at Channel One* mostra o tal cientista manipulando o console de mixagem como se fosse uma daquelas máquinas de cientista louco saída de uma história em quadrinhos da Marvel Comics.

Não é talvez por acaso que no linguajar jamaicano, 'ciência' se refere ao *obeah*, uma mistura de medicina natural, feitiçaria e ocultismo. Em seu livro sobre a figura do curandeiro na África Ocidental, um estudo sobre "ironia mítica e deleite sagrado", Robert Pelton também destaca as semelhanças entre os cientistas modernos e a figura tradicional de curandeiros como Anansi, Eshu e Ellegua: "Eles tentam lidar com o que é estranho sem tentar 'reduzir' a anomalia, usando-a como passagem para um plano mais elevado".[26] Não poderia haver melhor descrição dos truques tecnológicos utilizados pelos grandes *dubmasters*.

É uma Selva-Jungle Lá Dentro

Embora o bastão da época de ouro do *roots reggae* tenha passado, na maioria das vezes, para as mãos de bandas *hippies* ruins de pouca qualidade, a imaginação profundamente tecnológica do *dub* possibilitou uma transição enriquecedora em muitos níveis para dentro da ciência cultural do regime digital. O '*digi-dub*' de hoje não parte de sons de instrumentos musicais propriamente ditos; a eletrônica de base é composta por teclados, computadores e sofisticadas baterias eletrônicas. Ao mesmo tempo, o Twilight Circus continua a produzir *dubs* excelentes usando apenas instrumentos musicais – a anomalia é o fato de o Twilight Circus ser composto por um único indivíduo: um holandês branco chamado Ryan Moore. Na verdade, embora grupos ingleses de *dub* como Alpha & Omega e Zion Train invistam maciçamente numa imagem rastafari, muitos desses grupos são formados totalmente, ou em sua maioria, por ingleses brancos. Digo

23 Entrevista em David Toop, *Ocean of Sound*. Londres, Serpent's Tail, 1995, p. 113.

24 Bob Mack, "Return of the Super Ape", *Grand Royal*, p. 64.

25 Toop op.cit., p. 114.

26 Robert Pelton, *The Trickster in West Africa*. Berkeley. University of California Press. 1980, p. 268.

isso não para acusar ninguém de apropriação cultural (uma discussão particularmente complexa, tendo em vista os eternos empréstimos e miscigenações que caracterizam a música popular, tanto moderna quanto tradicional), mas para indicar que a lógica virtual do Black Electronic não está enraizada em fatos étnicos mas, como um rizoma, se espalha pelas zonas do ciberespaço eletroacústico, cada vez mais híbridas e abertas.

Como a ótima compilação inglesa *Macro Dub Infection* apregoa tanto no título quanto na seleção das faixas, o *dub* é mais bem compreendido como sendo um vírus tecnológico. As células rítmicas simples espoucando, os silêncios ativos e o baixo que borbulha e estronda, são códigos nômades que se esgueiraram para dentro de uma série de gêneros musicais: *ambient*, *industrial*, *trip-hop*, *techno*, *pop*, *jungle*, e até no *rock* experimental. O *dub* ajuda a implodir as diferenças artificiais freqüentemente construídas entre esses vários tipos de música, tornando tais categorizações genéricas cada vez mais disponíveis a um diálogo aberto entre as formas.

Ao mesmo tempo, um tipo especial de contágio eletrônico se destaca nas transcodificações digitais de polirritmos tecnologicamente mediados que caracterizam o *dub* dos 70: a *jungle music*, vulgo *drum'n'bass*. Com andamentos estonteantes e ritmos não-lineares, o *jungle* é certamente um dos tipos mais agressivos de *dance music* polirrítmica já aparecida no Ocidente moderno, sendo grande parte dela gerada inteiramente em PCs. *Samples* de *soul music* e gritos distorcidos são postos em camadas sobre acordes suaves de R&B; pratos eufóricos e rufos hiper-rápidos brincam no limite do colapso total; ritmos marciais metralhantes e linhas de baixo tenebrosas remexem as tripas como uma corrente apocalíptica subjacente. Se o *dub* é o estúdio movido a *cannabis*, o *jungle* é o computador movido a *cannabis* e a DMT.

Com andamentos estonteantes e ritmos não-lineares, o *jungle* é certamente um dos tipos mais agressivos de *dance music* polirrítmica já aparecida no Ocidente moderno.

Mesmo sendo uma tendência multicultural, o *jungle* ainda é essencialmente a primeira *dance music* feita-em-casa originada diretamente a partir da população negra britânica, sendo talvez a mais significativa mutação do Black Electronic desde que Derrick May, um dos criadores do *techno*, leu *A Terceira Onda* de Toffler, ou desde que os produtores de *hip-hop* começaram a criar faixas com *samplers* e toca-discos. O *dub* é certamente uma influência marcante mas as raízes do *jungle* estão, apropriadamente, entrançadas e o esboço desenvolvido a seguir super-simplifica drasticamente sua etiologia. No início dos anos 90, quando os produtores de *dance music* eletrônica começaram a incrementar as batidas repetitivas do *techno* até atingir velocidades alucinadas, alguns deles começaram também a aumentar a velocidade dos *breakbeats* (trechos estimuladores de surpresas rítmicas tirados de outras gravações, que são o fundamento do *hip-hop* americano). A música resultante – conhecida como *hardcore* ou, mais descritivamente, *drum'n'bass* – tornou-se algo como um irmão gêmeo mutante britânico do *breakbeat*, desenvolvendo uma mistura tátil e bem articulada de baixo e bateria, destacando uma atividade re-combinatória própria, como poucos outros segmentos da *dance music* conseguiram. Com o tempo, o baixo foi ficando mais encorpado e com mais *dubs*, e um ritmo lento bem 'ganja' foi-se instalando por baixo da bateria anfetamínica; muitos inter-cruzamentos com os

toasts ragamuffin dos MCs das pistas de dança na Jamaica ajudaram a fixar o nome '*jungle*' na cabeça do público, ao mesmo tempo em que a música começava a brotar do subsolo.[27]

Quando se escuta pela primeira vez os andamentos alucinados do *jungle* suspeita-se que, na disputa deleuziana entre o caos e o ritmo, o ritmo reconheceu a derrota. Aqui temos Simon Reynolds descrevendo o que é *hardcore* para a revista *ArtForum* em 1994: "*Break-beats* em alta velocidade passam por um tratamento, pelo *reverb*, e têm o seu tempo 'esticado', recebendo camadas de sons como beliscões e peteelecos que lembram a fricção de mandíbulas usada na telecomunicação no mundo dos insetos. Os polirritmos vão-se empilhando sem preocupação com a maneira 'correta' de organizar o ritmo: uma colisão sonora espasmódica de métricas incompatíveis (breques *hip-hop* funkeados, levadas de *reggae-dub* e batucadas latinas)".[28] Ao mesmo tempo, o *jungle* se parece com uma percussão polimétrica 'correta', ao permitir aos que dançam a possibilidade de se ligar, e também de passar por diferentes ambientes rítmicos aninhados numa mesma faixa: pode-se ficar viajando na pulsação lenta do baixo, ou tentar articular as frenéticas e imprevisíveis multiplicidades que explodem lá no alto.

Os *samples* percussivos programados do *jungle* são armados em muitas camadas, super-acelerados e hiper-sincopados que, na maioria das gravações, cruzam linhas de *dub* em andamento lento que, em última análise, seguram a onda da loucura. Mas, nas mãos dos criadores musicais mais agressivos e mais experimentais, o *jungle* pode induzir a uma incrível e deliciosa sensação de desorientação, quando os pratos tratados com *reverb* e os toques picados do tarol investem selvagemente contra as batidas do baixo, desestabilizando o desejo habitual do ouvinte de 'preencher' a música com um ritmo compreensível. As gravações mais pesadas do *jungle* também intensificam os *breaks* (as passagens dominadas pelos cortes e ritmos intercruzados) a um ponto tal que destroem a utilidade do conceito de "síncope". Por esses motivos, o *drum'n'bass* mais intenso produz para muitos ouvintes o mesmo tipo de confusão perturbadora que a percussão afro-ocidental ocasiona; só que em vez de se sentirem ameaçados pelo caos 'frenético' do 'primitivo', eles agora são ameaçados pela complexidade fora-de-controle do caos digital de códigos sampleados.

Então, num certo sentido, tem-se que 'aprender' a ouvir e a dançar a complexa e extremamente re-combinatória linguagem rítmica do *jungle*. Muitas das unidades rítmicas do *jungle* – como o *sample* de "Amen, Brother" – são genéricas e são constantemente recicladas, cortadas e aplicadas nas milhares e milhares de faixas que os criadores atuais de *jungle* arquitetam nos seus PCs e Amigas. A novidade reside tanto na rearrumação re-combinatória e no encaixe rítmico desses elementos genéricos quanto na geração de novos sons e motivos rítmicos. Lembro-me da ênfase que Chernoff dá à precisão abstrata dos muitos padrões subjacentes na percussão afro-ocidental, e também da idéia de que "constroem-se novas formas a partir de modificações simples nos padrões existentes, às vezes até pela substituição de uma única nota".[29] Além do mais, novas formas são talvez menos importantes do que uma nova rearrumação ou um novo encaixe rítmico dos elementos utilizados, reconhecíveis por todos. Chernoff diz que "é a duração de tempo em que se toca um determinado ritmo, a quantidade de repetições e o modo como os ritmos vão mudando, o aspecto mais importante para os percussionistas, e não tanto alguma criação rítmica em particular".[30]

Por um lado, a atenção dada à aglutinação bem feita de ritmos no *jungle* torna o balanço mais flexível e mais atraente do que em outros segmentos da *dance music*: é quase 'orgânico', com um gestual densamente articulado numa organização 'caótica'. E no entanto sente-se que

27 Por essas e outras razões, "*jungle*" não é um termo universalmente aceito e muitos ainda preferem a expressão "*drum'n'bass*", mais descritiva.

28 Rascunho preliminar do autor.

29 Chernoff op.cit., p. 112.

30 Ibid, p. 100.

o *drum'n'bass* está à beira de descortinar alguma nova e estranha dimensão não-euclidiana, com certos ciborgues como Photek, 4 Hero, ou DJ Peshay incansavelmente engendrando arquiteturas abstratas de espaço-tempo a partir de nano-beats cortados e emendados numa espécie de arte culinária digital.[31]

O *jungle* compartilha com o *dub* a raiz visceral do baixo, assim como também a habilidade no manejo de hiatos e silêncios que esticam e rasgam o espaço-tempo, abrindo pequenos vazios que fazem com que a gente também se esvazie de nós mesmos. Mas, em contraste com as zonas aquáticas, ressonantes e quase meditativas introduzidas pelo *dub*, os espaços gerados pelo *jungle* mais radical geralmente afloram como uma plêiade de 'inter-ambientes' comprimidos, deformados e fraturados em perpétua metamorfose. Esta mutação distinta nos espaços da Black Electronic nasce, em parte, da distinção qualitativa entre a produção digital e a analógica – uma diferença cujos efeitos podem ser particularmente observados na música eletrônica.

Mas os hiperespaços que se entrechocam no *jungle* originam-se também dos polirritmos quase escatológicos deste tipo de música, da disposição dos 'blocos heterogêneos de espaço-tempo' que atravessam as dimensões convencionais do espaço acústico. Assim como o *jungle* significativamente reorganiza os possíveis vetores e gestos da dança física, ele radicalmente reorganiza também a 'dança mental', impulsionando-nos para um tempo comprimido de multiplicidade que ao mesmo tempo desafia e reflete as mutações mais importantes de nosso espaço-mundo contemporâneo. Talvez seja isto o que Marshall McLuhan havia observado quando disse que "vivemos num espaço único constrito ressoando com os tambores tribais".[32] Nosso tempo está esticado até o limite do atemporal; porém um atemporal que não tem nada a ver com o eterno e tudo a ver com a imanência da multiplicidade.

Tradução de Paulo Andrade Lemos

31 Como Simon Reynolds salienta, fazem parte da cena do *jungle* mutações tão rápidas e tão abundantes que destacar estrelas nega a inteligência coletiva que move a sua criatividade recombinatória. Citando Brian Eno, ele diz que não deveríamos falar de "gênio" mas de "cênio" (gênio da cena).

32 Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press, 1962, p. 31. O espaço contemporâneo da multiplicidade digital é também gerado pela computação em rede, na medida em que ela passa de um processamento linear centralizado para uma ecologia distribuída e crescentemente recombinatória de múltiplos processadores, trechos de códigos, *applets* e procedimentos descentralizados, cada vez mais autônomos. Computadores centrais *mainframe* como o Connection Machine de Danny Hillis podem ser considerados como 'máquinas de multiplicidade' que utilizam um arsenal de diferentes processadores em rede e atacam os problemas simultaneamente. Muitos dos atuais pesquisadores de vida artificial, explorando as propriedades coletivas imprevisíveis dos espaços virtuais em sua tentativa de modelar processos naturais, sociais e econômicos, estão também interessados nas 'propriedades emergentes' geradas pela complexa interação de inúmeros pequenos componentes e de regras simples de comportamento.

Fernando Gerheim

Onze horas da manhã, sol implacável, o Furacão aparece na Taberna Atlântica, no Leme, de óculos espelhados, sunga e celular na mão. Jairzinho entrou para o Guiness, o Livro dos Recordes. "Recebi ano passado o diploma da Fifa, por intermédio do Guiness. Tô lá na História como o único jogador de futebol de seleção mundial que fez gol em todos os jogos e foi campeão."

O artilheiro de 70 hoje é técnico de futebol e tem um centro de formação de jogadores em Campo Grande, o Conjunto do Moinho. O Furacão tem olho. Um jogador chamou sua atenção quando treinava o São Cristóvão. "Dali saiu um cara que há treze anos atrás não tinha onde estar e hoje é considerado o jogador mais bem pago do mundo: chama-se Ronaldinho. Quem descobriu ele fui eu."

Nascido em Caxias, declara com a voz arrastada de carioca da gema: "Sou garoto da Zona Sul, perdi meu pai com dois anos e minha família veio pra Botafogo. Fui criado nesse reduto todo, praia de Botafogo, praia do Flamengo, Ipanema, Leblon..." Um dos últimos times que treinou era grego: o Calamata. Passou também pela França, Venezuela, Bolívia. Mas está onde quer: "Eu conheço 69 países, não tem cidade como o Rio de Janeiro."

Arte

Jairzinho na jogada do terceiro gol do Brasil contra a Tchecoslováquia.

Jairzinho justifica o apelido: "Eu sempre tive um *sprint* muito forte, pra você ter uma idéia os cem metros que o campeão olímpico fazia em 10,9 eu fazia em 11,3 segundos." Foi eleito, junto com o beque-central Brito, o jogador de melhor preparo físico da Copa de 70. Em seis jogos, sete gols do camisa sete. Uma enquete realizada há alguns anos com a imprensa internacional apontou aquela seleção como a melhor de todos os tempos. O Furacão, trinta e dois anos depois, narra seus gols na Copa de 70.

Brasil 4 x 1 Tchecoslováquia

Jairzinho marca o terceiro e o quarto.

"Como sempre, o primeiro jogo é uma definição do que você pode alcançar no transcurso da competição, porque mexe com todo o segmento, a parte emocional principalmente. Mas pra mim não teve nenhuma dificuldade porque eu já vinha de muitas competições, inclusive joguei a Copa do Mundo de 66, já foi minha primeira experiência, e praticamente a seleção da Tchecoslováquia é uma seleção que o Botafogo enfrentava muito, porque tinha o hábito de, no início de cada ano, fazer sua pré-temporada excursionando e eu enfrentei diversas vezes a Tchecoslováquia, então já conhecia praticamente a escolaridade do futebol tcheco e as peças que nós sabíamos que eram importantes, como Petras e outros mais. Inclusive, foi o Petras quem inaugurou, fez um a zero, o Brasil começou perdendo; nós empatamos, fizemos dois a um, depois teve a seqüência dos gols do Jairzinho, eu fiz o terceiro e o quarto gols.

O terceiro foi uma jogada já ensaiada com o Gérson, nós jogávamos juntos no Botafogo, um lançamento de 30 metros, quase que diagonal, eu entrei, dei o lençol no goleiro Viktor e fiz o meu primeiro gol na competição. E depois no quarto gol foi uma jogada puramente criativa, da arte brasileira, no sentido da improvisação, eu pego a bola no meio de campo, vou driblando todo mundo e faço o gol."

Jairzinho driblou, mais precisamente, quatro adversários, em velocidade, num pique de 45 metros.

Brasil 1 x 0 Inglaterra

"Um jogo que o mundo todo esperava, porque a Inglaterra vindo de campeã do mundo de 66, com uma seleção fantástica, e o Brasil, que a expectativa de chegar, já pela sua primeira partida sendo arrasadora, houve uma expectativa muito grande, tanto é que a imprensa, generalizada, deu o título de que esta partida seria a melhor partida da competição, provavelmente, como aconteceu mesmo, e também que desta partida sairia um dos finalistas. E o Brasil venceu, foi um jogo bastante acirrado, um jogo com estratégia bem elaborada, forma de jogar, o sistema dos dois times, o Brasil muito mais aberto, pela sua própria característica, e a Inglaterra muito fechada, um ferrolho incrível, tivemos muita dificuldade para entrar na defesa deles, eles fechavam muito bem e saiam em alta rotação pro contra-ataque, mas nós criamos, como eles criaram, boas situações. Exemplo: nós tivemos mais ou menos cinco ou seis oportunidades, e fizemos um gol, e eles tiveram mais ou menos cinco ou seis oportuidades, e não fizeram. E eu fui o premiado para fazer o gol, depois de uma jogada puramente desconcertante da qualidade do jogador brasileiro, que o Tostão fez pela meia esquerda e ponta esquerda; depois dele driblar dois jogadores, inclusive colocando a bola entre as pernas de um dos maiores beques do mundo, que era o Bob Moore, ele faz um rodopio que ninguém, nem ele mesmo poderia ter já programado pra fazer, aquilo foi dentro do improviso, pela neutralização do espaço que o adversário provocou pra ele, ele rodou e meteu essa bola de pé direito na área e encontrou o Pelé, o Pelé dominou fingindo que ia finalizar, nisso a defesa da Inglaterra bloqueou ele de todos os ângulos, e eu venho atrás dele mais ou menos uns três metros e grito pra ele passar,

Jairzinho toca a bola à direita do goleiro Albertosi no terceiro gol da final contra a Itália.

ele passa a bola, o Cooper, que era meu marcador, se jogou nos meus pés e eu driblei, já driblei olhando o goleiro Banks na diagonal, o Banks saiu, fechou o ângulo e eu só tinha um espaço pra finalizar, pra bater na bola e a bola entrar, que era justamente entre a coxa do Banks e o início da cintura, quer dizer, bater mesmo em cima da cintura dele. Foi o que eu fiz, quando eu bati, que eu vi a direção da bola, eu já saí vibrando, não teve mais. Não tinha mais preocupação. Saí vibrando que foi o gol, aquele foi o gol da emoção e o gol de fato que deu uma ducha no time da Inglaterra.

Esse gol foi o mais emotivo de todos que eu fiz, porque foi o meu gol mesmo que ganhou o jogo, na realidade meus gols foram todos que deram ducha fria. A gente coloca no popular, foram os gols que esfriaram demais o ímpeto, a vontade, quer dizer, do adversário de chegar. Todos os gols, como eu te falei, no primeiro, Brasil e Tchecoslováquia, tava dois a um, que é um resultado totalmente desequilibrado, um resultado que se pode empatar e até virar, e eu fiz o terceiro que já deu uma dificuldade maior pra eles e o quarto que culminou que eles não tinham chance de fazer mais três gols no nosso time. E contra a Inglaterra foi um jogo difícil porque as duas equipes estavam criando oportunidades de gols que não estavam se concluindo e com esse meu gol deu-se de fato o desânimo no time inglês."

Brasil 3 x 2 Romênia

Jairzinho marca o terceiro.

"Aparentemente começou fácil, depois foi se complicando e tornou-se até um jogo difícil. Nós começamos um a zero, fizemos dois a zero, eles fizeram dois a um, aí eu fiz três a um, quer dizer, já dei uma ducha fria. Eles fizeram três a dois. Esse gol foi uma jogada do Paulo César pela esquerda, e eu sempre entrando na diagonal, na diagonal do segundo pau para o primeiro

pau, quando ele dribla o beque pro fundo eu já pressinto que ele vai chutar ou tocar a bola naquela posição e eu entro, ele chuta, aí eu antecipei o beque e o goleiro e só chapei, a gente fala chapar, chapei ela pra dentro a uma distância de um metro e meio do gol.

Aí eu já estava num estado totalmente, vamos dizer, tranqüilo, né.

Vencemos bem esse jogo contra a Romênia, foi um jogo que só criou alguma dificuldade justamente, de repente até, porque houve uma certa baixa na parte emocional do plantel achando que o jogo tava ganho e de repente eles nos surpreenderam."

Brasil 4 x 2 Peru

"Eu marquei o terceiro também. Foi uma jogada já semi-ensaiada, que até o Rivelino aprendeu. Essa eu já faço pela meia-esquerda: eu e Rivelino, eu venho, pego a bola, driblo um, quase centro, né, quase... como que quase centro do meio do campo, eu venho, recebo a bola, driblo um adversário, o Rivelino tá mais pela meia-esquerda, eu toco nele, vou mais à frente, ele faz uma tabela ainda com o Everaldo, o Everaldo devolve nele e eu tô posicionado de costas para o gol, aí eu finjo que vou pra ele, ele já tava sabedor, eu finjo que vou pra ele, nesse momento que eu faço o movimento de ir de encontro, ele ó, ele alça a bola por cima de mim e do beque, aí eu rodo e entro de cara com o goleiro, o goleiro Rubiños, o Rubiños sai, eu driblo ele e faço o gol, entro com bola e tudo. Esse foi o gol também que, como eu disse a você, sempre dá um desânimo à equipe adversária."

Brasil 3 x 1 Uruguai

Jairzinho faz o segundo.

"Veio o Uruguai e aí, como sempre, né? O sensacionalismo tá em primeiro lugar, exploraram a derrota do Brasil em 50, como se nós fôssemos culpados. O time do Uruguai foi o pior time da competição. Fomos pro jogo, eles batiam

muito, mas bateram muito, muito, muito. E tiveram a sorte de fazer um a zero, mas nosso time melhor no jogo. Terminou o primeiro tempo um a um. Fomos pro segundo tempo e arrasamos com eles. Metemos três, era pra meter quatro, cinco.

O meu gol foi uma jogada em que eu pego a bola na nossa defesa praticamente, quase cabeça da área, quase, na quina da grande área eles fizeram uma jogada, eles inverteram do lado direito deles pro lado esquerdo, e eu antecipei, peguei essa bola, já driblei o primeiro, toquei no Pelé em velocidade, passo pro meio do campo, o Pelé toca no Tostão, eu tô seguindo em velocidade, quase que já na intermediária, o Tostão toca pra mim. A bola vem em diagonal, eu tô vindo aqui a bola tá vindo em diagonal e vem um beque de encontro, só que eu cheguei primeiro que o Matosas, aí eu fingi que ia dominar, ele freiou, eu chapei ela dando um drible longo, o meu *sprint* era muito violento, eu botei dois metros na frente dele e ele não me pegou mais, eu entrei de cara com o Mazurkieviski e fiz o gol, quer dizer, tava um a um, deu uma ducha... já deu uma esfriada neles."

"Quando nos classificamos em 69, com o João Saldanha, a imprensa nos reuniu certo dia e fez a seguinte pergunta: caso o Brasil chegasse à final em 70, que seleção nós gostaríamos de enfrentar? Oitenta por cento do plantel escolheu a Itália."

Brasil 4 x 1 Itália

Jairzinho marca o terceiro

"Tem um grande detalhe que poucas pessoas tiveram conhecimento. Quando nos classificamos em 69, com o João Saldanha, a imprensa nos reuniu certo dia e fez a seguinte pergunta: caso o Brasil chegasse à final em 70, que seleção nós gostaríamos de enfrentar? Oitenta por cento do plantel escolheu a Itália. Interessante, né? Por quê razão? Pela forma, o sistema tático que a Itália jogava, e joga, tá mudando, mas mudou pouca coisa. E no transcurso da Copa, cada jogo, na nossa chave, nós assistíamos o teipe dos adversários, aí nós conversamos, isso é normal, fazíamos o nosso planteamento. E também assistíamos o teipe dos prováveis futuros adversários, da outra chave, então já vínhamos acompanhando a Alemanha e a Itália, e já víamos como jogar, já estávamos nos preparando até, fazíamos treinamento tático, pra tentar neutralizar o poder positivo do adversário e trabalhar em cima da negatividade que o adversário apresenta. E surgiu a Itália e foi bom, porque do meio de campo para a defesa ela faz uma marcação específica, individualizada em cima dos atacantes. Aí nós criamos uma jogada, o Carlos Alberto era muito mais ofensivo do que o Everaldo, e fizemos uma jogada pra eu me deslocar, como eu já me deslocava com facilidade mesmo, eu vinha pro meio, pro centro, pra meia-esquerda, o Facchetti me acompanhava, o ponta deles não voltava, então ficava aquele buraco ali, e por ali nós nos preparamos para vencer facilmente, mas o Carlos Alberto procurou não ir tanto, se cautelou nesse aspecto, e os gols saíram na realidade mais pelo lado esquerdo.

Eu fiz o terceiro gol, que foi o gol que deu já um sorriso a nós, uma tranqüilidade, que o jogo não estava tão difícil, dominávamos plenamente o time italiano, era questão só de tempo mesmo. O primeiro gol quem fez foi o Pelé, o segundo foi o Gérson, eu fiz o terceiro que já deu a nós um sorriso maior. Aí já tava todo mundo chorando de alegria. Foi um lançamento do Gérson para o Pelé na grande área, 30 metros, quando essa

Jairzinho ganha disputa de bola com a defesa uruguaia e parte para fazer o segundo gol do Brasil.

Jairzinho, tri-campeão mundial de futebol, 1970.

bola vai, o Pelé tá pelo lado direito e eu tô pelo esquerdo do nosso ataque, como dois centroavantes, um joga por um lado, outro joga pelo outro, assim se posiciona, entendeu, aí o Pelé levanta o braço e o Gerson tuff, mete nele, ela vem, transitando, vai, vai, vai, quando ela tá chegando no Pelé mais ou menos, isso é questão nossa, tempo de bola que nós colocamos, entendeu, na transição quando ela vai chegar nele eu já vejo o espaço vazio, aí quando ela tá chegando eu arranco e grito e ele tuff, cabeceou na frente, aí eu já antecipei o Facchetti, dominei e finalizei, fiz o gol."

O gol preferido?
"O da emoção foi contra a Inglaterra, mas o meu segundo gol contra a Tchecoslováquia foi para mim o mais precioso. Foi pura arte."

Jairzinho olha o relógio, avisa que meio-dia tem outra entrevista.

conversações

Neste projeto, desenvolvido especialmente para a seção "conversações" de ***item.5***, Carla Zaccagnini estabelece uma continuidade de seu trabalho apresentado na mostra Panorama 2001, do MAM-SP. A partir de entrevistas realizadas com alguns dos envolvidos na trama de sua proposta (no caso, Ivo Mesquita, diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende, curadores do Panorama da Arte Brasileira, Ana Paula Cohen, coordenadora editorial das publicações do Panorama, Priscila Delgatto, conservadora do Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont e Rodrigo Moura, repórter do jornal Folha de S. Paulo), a artista entrelaça elementos de uma conversa em torno de questões institucionais e artísticas, estabelecendo diálogos entre o lugar do artista, o jogo institucional e a natureza das operações que os envolvem, no momento atual da arte brasileira. A principal investigação de Carla Zaccagnini tem como eixo os processos de decisão que estabelecem o destino do patrimônio cultural, apontando como aí estão presentes todo o tipo de relações e interesses – políticos, pessoais, éticos, financeiros, etc –, frente aos quais o "valor cultural" freqüentemente desempenha papel secundário. Em Panorama 2001[1], o foco de discussão é a polêmica que envolveu o MAM-SP e a Associação Brasil 500 anos (atual BrasilConnects) na disputa pelo espaço do Museu de Aeronáutica, então instalado no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A decisão, que acabou por favorecer a segunda instituição (ainda que a primeira tenha se antecipado em seu pedido), foi cercada por uma série de acusações de favorecimento político e econômico. Ao ser convidada a participar da exposição promovida pelo MAM-SP, Carla Zaccagnini decidiu enfatizar alguns lances e nuances deste debate, através de um projeto que ocupou tanto o espaço expositivo quanto as páginas do livro que integrava a mostra. O que se segue, é mais um desdobramento desta proposição.

1 Carla Zaccagnini, Panorama 2001. Ampliações fotográficas de negativos em vidro pertencentes ao Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont e vista para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez; fac-símile do cabeçalho do caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo* de 24 de maio de 2000 e ensaio fotográfico de Alice Vergueiro publicados no livro do *Panorama da Arte Brasileira 2001*, pp. 32-41; sete entrevistas publicadas na revista ***item.5***, fevereiro de 2002, pp. 120-127.

Carla Zaccagnini entrevista Ricardo Basbaum

Você imaginava alguma coisa específica com relação ao projeto que eu iria desenvolver para o Panorama?

Sua escolha para participar do Panorama 2001 deve-se ao fato de seu trabalho mobilizar uma estratégia de linguagem importante, em torno da 'crítica institucional'. Pouca gente no momento está trilhando este caminho por aqui, o que torna seu trabalho bastante significativo. Sua participação implica em que a exposição incorpore um mecanismo de reflexão sobre ela mesma. Eu imaginava inicialmente que você construiria um trabalho a partir do catálogo, jogando com a lógica dos 'impressos de exposição'. Seu projeto foi se ampliando e acho que resultou interessante.

Esse trabalho usa uma situação espacial especifica do MAM-SP, para fazer referência a uma história local que serve como exemplo da teia de relações políticas que perpassam as decisões que sobre nosso patrimônio cultural. Nesse sentido, em que medida você acha que esse trabalho pode ser visto e compreendido pelo público carioca e baiano? Como atingir esses significados durante a itinerância da mostra, quando esses indícios – as ampliações dos negativos do Museu de Aeronáutica, a janela para o pavilhão, as inserções no livro e as presenças do trabalho em outros veículos – se distanciam da realidade local e da decodificação do público?

Acho que o desafio é mesmo buscar um sentido novo durante a itinerância – ou mesmo construir uma situação em que o conflito trazido à tona por você seja percebido em outro arranjo plástico. Acho que não é uma questão regional, mas algo que reflete a lógica da economia e da política do país como um todo.

Talvez agora os outros suportes em que o trabalho acontece se tornem mais necessários. Cada novo espaço em que a obra aparece acaba sendo assumido por ela como um terreno. Em vez do trabalho ser assimilado e digerido pelo sistema de apresentação e circulação da arte, ele é que acaba engolindo os veículos desse sistema e tomando-os para si. Como você entende a presença desse trabalho em outros suportes?

Você tem razão: uma forma de não ser engolida pelas leituras sobre e reações ao trabalho é rapidamente agir devorando-as. Uma característica importante deste tipo de linguagem que você usa é que você incorpora as críticas e reações na lógica de seu processo. Agilidade é fundamental, sabendo deslocar-se entre os suportes. E também clareza das questões envolvidas, sabendo o que quer ser destacado, etc. Acho também interessante que você pense sempre onde pretende se localizar no meio destes processos.

E este espaço na Item? Talvez seja aqui que o trabalho aconteça para o Rio de Janeiro, penso nestas entrevistas como um trabalho desenvolvido especialmente para o Rio, a partir da história toda em São Paulo – desde o episódio ao qual o trabalho originalmente se refere até as questões levantadas pela realização e apresentação da obra na cidade. O Rubens Pillegi me escreveu falando desse trabalho como "*work in progress*", dizendo que a cada nova discussão que ele levanta, a cada nova presença dele num outro veículo, ele se amplia, se atualiza, ganha novos sentidos. Você acha que esta nova existência do trabalho, nesta revista, pode adensar a sua compreensão no Rio?

Claro, concordo com o Rubens: há traços de um "*work in progress*". Mas me parece que suas preocupações com geografia estão um pouco restritas, com risco de regionalizar: o MAM de São Paulo existe para o Rio e Salvador, a Item não é simplesmente algo do Rio e o MAM de Salvador repercute em outras capitais do Nordeste e Sudeste. Não acho que o projeto na Item será algo "do Rio", mas uma nova etapa deste trabalho *in progress*. Se você quer desdobrar sua investigação em questões locais deve procurar elementos de uma pesquisa semelhante àquela realizada em São Paulo – esta é minha impressão. Mas, repito, não acho que a discussão levantada no trabalho mostrado no Panorama seja uma discussão 'local', mas algo que reflete a realidade econômica e política brasileira e sua relação com o circuito de arte contemporânea.

Quando conversei com você e com o Paulo Reis sobre os meus trabalhos, antes do Panorama, lembro termos falado da importância das negociações envolvidas na realização de um projeto como esse. Você disse que achava que esse processo devia estar presente de alguma forma no resultado. Acho que essas entrevistas na Item também possibilitam a inclusão de parte dessas negociações entre as informações que chegam ao público.

Sim, com certeza. Em seu trabalho, as chamadas "negociações dos bastidores" são levadas ao primeiro plano, são mesmo parte importante do projeto; devem ser registradas, incorporadas, trabalhadas.

O trabalho propõe situações que põem em cheque o posicionamento da instituição e dos profissionais que nela trabalham, isso me interessa. A maneira como o MAM-SP se viu obrigado a questionar a oportunidade de incluir a matéria "MAM vê privatização branca no Ibirapuera" numa de suas publicações, a forma como cada integrante do museu e os demais profissionais envolvidos na exposição se posicionaram diante dessa impossibilidade e a correspondência entre o museu e a jurista sobre o assunto (que agora integra os arquivos da instituição), vejo tudo isso como parte do trabalho. E principalmente a acomodação posterior que esse momento de questionamento, proporciona ou necessita.

Neste projeto particular inserido no Panorama existe ainda o fator complicante de você ter se tornado funcionára da instituição – o que traz ainda mais um elemento para o projeto, no sentido de que você está participando do processo que observa e estuda – como um antropólogo participante.

Embora essas presenças do trabalho, a que me referi por último, nem sempre possam ser vistas pelo público, acho que nesses momentos ele funciona de uma outra maneira. Você acha que uma ação desencadeada pelo projeto que não se apresenta dentro do formato e dos espaços reservado à arte pode, ainda assim ser considerada parte do projeto?

Sim, se você (ou alguma outra pessoa) chamar atenção para isso, fazendo com que o projeto incorpore as reações. Mas sou simpático a tais "desdobramentos invisíveis", acho que os artistas devem acreditar nisso, pois ocorrem.

Carla Zaccagnini entrevista Paulo Reis

Você acha que o resultado da exposição reflete o pensamento, as discussões de vocês e o contato com os artistas?

Acho que a exposição do Panorama da Arte Brasileira, não reflete somente nossas discussões e pensamentos, nem as conversas tão entusiasmadas junto aos artistas, mas consegue ir muitíssimo além do que prevíamos. Se o trabalho do artista X ou Y era já muito interessante, quando visto em projeto ou no ateliê, ao ser colocado na exposição ele ganha uma outra espessura. Creio que conseguimos realizar uma exposição significativa (nunca é demais lembrar que ela é uma dentre tantas outras possibilidades). Se penso numa exposição como uma trama de debates culturais, artísticos, sociais e políticos, acho que o Panorama da Arte Brasileira 2001 cumpre seu papel de ponto nodal de um momento da arte brasileira.

Quando eu te falei sobre o projeto que estava desenvolvendo para o Panorama, você me descreveu o trabalho da Fernanda Magalhães. Em que medida você acha que os dois trabalhos se aproximam e em que pontos eles te parecem tomar distância?

Bem, eles partem de indagações diversas. O trabalho da Fernanda Magalhães, sendo simplificador, é uma inquirição sobre o sujeito, sobre o feminino, sobre representação do corpo e seus padrões classificatórios e normatizadores. Creio que teu trabalho parte, sendo também simplificador, de uma idéia de se refletir sobre o lugar das coisas e seu espaço no mundo. Com tua prática profissional ligada a museus, exposições e curadorias, entre outras coisas, creio que aquela preocupação do lugar das coisas passa a ser também a preocupação sobre obras de arte, acervos e as políticas que designam seus lugares privilegiados ou não. Então em algum momento você esbarra na questão das relações de poder que designam o lugar de algumas coisas e o descaso com outras. A Fernanda Magalhães, após estudar as classificações que a ciência médica dá ao corpo da mulher obesa, se depara, no trabalho do Panorama, com um breve discurso da "ciência artística" (crítica), que veste este corpo com um discurso do preconceito. Nos dois casos vocês tocam nos discursos do poder legitimador, de um lado o texto crítico e de outro as relações do poder financeiro. Não à toa, os dois trabalhos tropeçaram, ao atingirem centros de poder, em nossa mal sustentada liberdade de expressão.

Como você entende a presença desse meu trabalho em outros suportes? Eu considero que cada novo espaço em que a obra aparece acaba sendo assumido por ela como um terreno. Tenho a impressão de que, em vez do trabalho estar sendo assimilado e engolido pelo sistema de apresentação e circulação da arte, ele é que acaba digerindo os veículos desse sistema. As matérias de Rodrigo Moura e de Fábio Cypriano para a Folha de São Paulo são exemplos disso.

Acho que o teu trabalho é um processo que se dá sempre em diversas frentes e formatos. Creio que ele carrega esta quase obrigatoriedade de transformar-se a cada nova exposição e, neste processo "fagocitário" que você coloca, ele tende sempre a uma acomodação tensa. Creio mesmo, de uma maneira geral, que a obra de arte oferece-se sempre como um elemento nervoso e, ampliando bastante a questão, não vejo como um *Parangolé*, ou uma nota de *Zero Cruzeiro* ou *A Negra* da Tarsila, não sejam sempre estes objetos perturbadores e inquietos, numa acomodação sempre tensa... Penso que teu trabalho traz a necessidade de um outro museu, mais arejado, mais vivo e sintonizado com a contemporaneidade, pois caso contrário, como acontece com obras expostas em alguns espaços, a tua obra, como as outras, seria "fagocitada" pela instituição...

Outra presentificação do trabalho, que acho que também o constitui, acontece dentro das instituições, sem o conhecimento do público. A maneira como o MAM-SP se viu obrigado a questionar a oportunidade de incluir a matéria "MAM vê privatização branca no Ibirapuera" numa de suas publicações, a forma como cada integrante do museu e como os curadores da exposição se posicionaram diante dessa impossibilidade e a correspondência que tudo isso gerou e que agora está nos arquivos da instituição, tudo isso é parte do trabalho. Nesse sentido, queria que você falasse um pouco sobre o teu posicionamento com relação à não inclusão da matéria no livro do Panorama. Em que medida esse episódio te fez pensar sobre a instituição, sobre a imprensa, sobre o papel do curador e a liberdade/responsabilidade do artista?

Vivemos num mundo marcadamente estruturado por relações financeiras e de poder (não sei onde termina uma e começa a outra). O mundo das artes plásticas não estaria fora disto. O que o teu trabalho no Panorama traz para este debate é um lado de positividade ao avesso. Se ele explicita as relações de poder dentro de um caso específico ("MAM vê privatização branca do Ibirapuera"), de outro lado ele mostra o que se está perdendo – um acervo, peças importantes, um museu... e, mais além do que tudo isso, ele escancara o que estamos perdendo cada vez mais, que é nosso espaço público, o espaço da cidade, o espaço da cidadania, o espaço das instituições públicas... vem-me mais uma vez à cabeça aquilo que falei anteriormente, que você trabalha com a idéia de espaço. Também me vem à cabeça o posicionamento político e social de muitos de nossos artistas nos anos 70. Não sou nenhum saudosista e nem postulo pensamentos hegemônicos na contemporaneidade, mas me agradam muito alguns trabalhos artísticos, hoje, que tomam posições frente ao mundo imediato à nossa volta. Sobre a imprensa, é interessante que ela tenha publicado uma nota sobre a inclusão da Folha Ilustrada censurada, mas é também muito interessante que, por outro lado, ela tenha dado um espaço ínfimo para os comentários mais críticos e investigativos sobre o Panorama. Onde está a censura?

Carla Zaccagnini entrevista Ricardo Resende

Depois de todas as visitas a ateliês e discussões, como foi feita a seleção do Panorama?

A seleção foi feita da seguinte maneira: nós nos reunimos e cada um fez uma lista dos nomes que gostaria de incluir, aí comparamos essas três listas, os nome que coincidiram entraram direto, digamos assim. Aqueles que tinham um ou dois votos, foram discutidos. Aí você percebe que tem artistas que têm o perfil de um ou outro dos curadores. E acho que esse sistema deu super certo, a gente não tinha pensado nenhuma relação de tema e a escolha acabou sendo super harmônica. Até já falaram que a exposição é monocórdia. Acho que ela tem uma sintonia, uma clareza, uma aproximação entre os trabalhos. Apesar, até, de termos dado muita liberdade para os artistas, para aqueles que foram convidados a desenvolver projetos. Para outros não, para outros a gente pediu expressamente uma obra que a gente queria.

E do que dependia isso?

Dependia do que a gente tinha visto, dos portfolios, das visitas aos ateliês. Algumas peças ficaram na nossa cabeça foram construindo também a idéia da exposição, então tinham que ser elas.

Quando vocês me convidaram e me pediram para desenvolver um projeto para a exposição e para o livro, você imaginava alguma coisa?

Imaginava que seria alguma coisa que iria lidar com a instituição, por causa do seu trabalho do Salão de Recife e do trabalho que você estava fazendo para o Centro Cultural São Paulo. Então achei que era pertinente e era uma forma de questionar o próprio museu também. Acho que a gente tem que trabalhar com essas questões. Principalmente nós que trabalhamos em museus.

São questões que nos perseguem diariamente. Acaba sendo uma via de expressão minha, também. Acabo usando o teu trabalho para dizer o que eu penso. Acho que tem trabalhos no Panorama que tem esse sentido mesmo. A gente já tinha consciência do que podia vir. A gente já tinha consciência de que o trabalho da Fernanda Magalhães podia incomodar a Daniela Bousso. A gente só não sabia que ia até esse ponto, mas acho que a Daniela agora entendeu que não é uma coisa minha ou do Paulo, que é uma coisa dela com a artista.

É, mas se você diz que usa meu trabalho para dizer o que você pensa, da mesma forma...

Mas não para atacar diretamente a Daniela, posso estar usando a Fernanda também para questionar todos nós, os curadores, questionar questões éticas, sobre a responsabilidade com relação ao que se escreve, ao que se diz. Espero que todos tomemos bastante cuidado com o que escrevemos, daqui para a frente. Tem que ter muita certeza do que se está dizendo. Ser bastante sincero, acima de tudo. Nesse sentido, acho que toda a discussão que foi criada pelo trabalho da Fernanda também faz o trabalho acontecer. É um trabalho que aconteceu, como o seu. Trabalhos que acabaram se amarrando.

Bom você tocar nesse assunto. Eu acho que o trabalho tem várias existências: a existência na exposição e no livro, que foi toda planejada e proposta por mim e outras existências que ultrapassam meus planos. A matéria do Rodrigo Moura, com aquela reprodução enorme de uma das fotos, também é um campo de existência do trabalho, porque o jornal acaba servindo para divulgar o acervo do museu. A matéria que o Fábio Cypriano escreveu também é um outro terreno do trabalho e a história toda acaba tendo mais visibilidade do que se a matéria de maio de 2000 tivesse sido publicada no livro, como era a minha idéia inicial.

Eu acho que aquele artigo fechou teu trabalho, fechou o círculo. O fato do próprio Cypriano ter escrito uma matéria sobre a matéria anterior, que era dele e que não foi publicada e disso sair na Folha de São Paulo, com a imagem da capa da Ilustrada em branco.

E também coloca a instituição, o próprio museu, em cheque, quer dizer, ficou claro que houve uma censura. O seu trabalho toma mais força. É todo um processo e envolve conseqüências inesperadas.

A idéia dessas entrevistas vem um pouco daí, porque o trabalho acaba envolvendo uma série de pessoas e processos que não são visíveis para o público. Eu acho que a correspondência com a advogada que vai ficar arquivada aqui no museu, por exemplo, é uma peça do trabalho.

Aquela matéria da Veja, que coincidentemente saiu na mesma época, sobre o encerramento do processo que foi o motivo da não publicação do fac-símile da matéria de 2000.

E as conversas de vocês no telefone, definindo o que fazer, depois daquele meu e-mail ameaçador. Todos esses momentos em que o trabalho obriga as pessoas a se posicionarem...

E obriga as pessoas a trabalharem também. Todas elas estão trabalhando para o seu trabalho e contribuindo no questionamento, nas dúvidas.

Essas dúvidas são importantes, o trabalho criou um momento de dúvida para a Milu, para vocês, para o Ivo, para a advogada, para o Brigadeiro que preside o Museu de Aeronáutica; pessoas que estão dentro de instituições, que estão fazendo exposições e tomando as decisões a respeito da cultura e da arte. A dúvida faz com que essas pessoas, no momento seguinte, tenham que adequar o pensamento de novo. Claro que é uma coisa muito pontual, mas acho que esse movimento ativa coisas dentro da instituição.

Concordo plenamente. É como o trabalho acontece, a proposta dele, o funcionamento dele, como ele envolve as pessoas. E a Item é um outro espaço para, mais uma vez, o trabalho acontecer. E também vai justificar o trabalho no Rio. Porque não é fácil ele sair daqui, desse local para onde ele originalmente foi concebido. Ele é um *site specific*, indo para o Rio ele deixa de ser, é um outro momento, e acho que essas entrevistas completam o trabalho de novo.

Nesse sentido, acho que a idéia não é explicar a história do Museu de Aeronáutica e da BrasilConnects, que é só um exemplo do assunto real do trabalho. O interessante é dar espaço para as questões que o trabalho levantou depois, as discussões que o trabalho despertou.

E revelar as pessoas envolvidas nesse processo todo.

Carla Zaccagnini entrevista Priscila Delgatto

Priscila, como surgiu a idéia de você me convidar para visitar o Museu de Aeronáutica?

Quando você falou do trabalho numa reserva técnica, que você não conseguiu fazer porque não dava para passar. Você descreveu aquela reserva técnica e eu vi o lugar onde eu estava trabalhando, do jeito que estava quando eu cheguei. Eu vi isso, que eu estava vivendo quase por acaso, refletido nessa experiência vinculada à tua pesquisa artística. E pensei que talvez você pudesse gostar de conhecer esse lugar. E, também, eu sei da necessidade de trazer gente para refletir sobre aquele acervo, porque eu nem sei exatamente da potencialidade dele. Eu faço parte de um movimento de transformação da situação desse material. Um material determinado, que foi guardado por um motivo determinado e que é de interesse de alguns e de outros não.

Todo museu é assim.

Pois é, como todo museu.

E como esse meu trabalho participa desse momento de transformação do acervo do Museu de Aeronáutica?

O teu foco foi diferente de tudo o que eu tinha pensado. Você chegou lá com outro olhar e foi direto no ponto que para mim era o ponto frágil, até do meu trabalho, era o material que ainda não estava embalado, que eu tinha deixado para mexer quando estivesse com mais sossego, porque é delicado. Depois que você foi lá e abriu todas aquelas gavetas e selecionou os negativos, eu comecei a embalar, comecei a contar, comecei a olhar. Outra coisa que surpreendeu, no teu trabalho, foi a beleza do resultado. As imagens ficaram muito bonitas. É um material documental e ninguém sabia até que ponto a imagem ia chegar. Foi legal você ter mexido com isso porque deu vontade de correr atrás de patrocínio para adequar essa reserva técnica, porque a gente pode ver o potencial ali, escancarado. Nós não sabemos exatamente o que é esse material porque ele não está catalogado, não sabemos a qualidade que ele tem, o que se pode alcançar com aqueles negativos ou qual o potencial de gerar material para uma exposição que possa ser interessante mesmo para quem não tem um interesse específico pela aeronáutica. Eu imagino que, como tem esse acervo que estava empacotado, deve ter muita coisa empacotada pelo Brasil adentro que não está acessível. É muito importante poder colocar esse material para fora, para ser conhecido, para que todos saibam que existe aquilo ali, que essas imagens estão guardadas. Talvez elas nunca tenham sido expostas, só tenham sido usadas como uma documentação e nunca tenham sido vistas da forma que você colocou. Acho que o fazer do artista plástico tem tudo a ver com isso, mesmo em outros locais que não são esses locais das artes plásticas. O artista em ação em outras áreas, olhando as coisas e indicando um potencial que não está sendo visto, fazendo as coisas ganharem um novo significado. Desde o primeiro momento em que eu cheguei na frente do acervo a minha busca era essa, entender a função da minha presença ali, ver que diferença isso pode fazer, fazer com que isso ganhe um sentido. Então, quando você escolheu aquele pedaço do acervo, fez as ampliações e expôs daquele jeito, acho que o mais importante, para mim pelo menos, foi estar definindo um novo potencial para aquele material.

Quando eu comecei a fazer o trabalho, tinha duas ações em mente: resgatar alguma coisa desse acervo e mostrar para o público (por isso as fotos, as ampliações) e levantar aquelas questões políticas que estão indicadas no trabalho do livro e na janela com vista para o pavilhão. No processo do trabalho, com todas as negociações, percebi que tem um outro lado do trabalho que me interessa muito, que é justamente a diferença que ele faz nas instituições, na prática mesmo, a partir de momentos em que as pessoas são obrigadas a se posicionar diante dos questionamento que o trabalho levanta. Acho que isso faz com que a instituição se amplie um pouco e precise repensar as suas práticas. Então, é muito bom ouvir você dizer que começou a embalar os negativos, acho que essas decorrências do trabalho talvez sejam mais importantes ou tão importantes quanto aquilo que o público vê.

Acho que é muito legal você ver um trabalho que possa fazer com que as pessoas se coloquem politicamente, uma coisa que existia muito na arte dos anos 70. É uma forma de fazer tuas idéias terem que ser conversadas, a partir da informação que você está dando. É legal ver trabalhos de artes plásticas que fazem você reagir de alguma forma, porque eu acho que isso faz falta para a gente, á gente precisa disso, o povo brasileiro precisa disso, precisa ser cutucado. Eu acho que a gente tem que começar a perceber que preservar as coisas que são parte da memória e da história é importante para identificar o que a gente tem, o que a gente é. A gente não é instigado a se identificar com o que é o Brasil. Quer dizer, daqui a quinhentos anos não vai dar para fazer outra Mostra 500 Anos se não cuidarmos dos museus, então aí vai ter que buscar material na Dinamarca, mesmo, porque não estamos cuidando das coisas que temos aqui dentro. Acho que tem uma urgência de pensar nisso, na identidade do povo brasileiro. A coisa do museu no Brasil é complicada, porque, realmente, precisa primeiro ter escola e depois ter museu, mas tudo é muito urgente. Ao mesmo tempo sempre tem espaço para as grandes produções e isso tem que ser pensado. Essas questões políticas estiveram presentes o tempo todo no meu dia a dia no museu, porque uma coisa é você ler no jornal e outra coisa é você vivenciar as conseqüências disso e poder se colocar diante disso, porque te diz respeito. De alguma maneira, no teu trabalho, essa vivência vira pública e passa a ser da conta de todos os que vêm o trabalho.

Carla Zaccagnini entrevista Ivo Mesquita

O que mais me chamou a atenção no trabalho foram algumas coisas que aconteceram sem serem planejadas. Acho que o trabalho tem uma existência que não é vista pelo público. Tem o trabalho que está na exposição, no livro, no jornal e tem uma parte dele que acontece dentro da instituição. Por exemplo, a conservadora do Museu de Aeronáutica me disse que, depois de eu ter mexido nos negativos, ela se viu obrigada a embalá-los, essa é uma ação direta do trabalho na instituição. Você vê alguma ação desse tipo do trabalho dentro do MAM?

Bom, primeiro, você tem que separar duas coisas. Uma coisa é o trabalho de crítica institucional, no sentido amplo, que sempre provoca uma reação por parte da instituição ou cria uma necessidade de revisão de seu papel.

Isso sempre acontece, de fato, com um trabalho de crítica institucional?

Depende da disposição da instituição para se repensar. Não sei se o trabalho da Andrea Fraser no Museu da Filadélfia, por exemplo, levou-os a reconsiderar as coisas. Não acredito. Em todo caso, o artista aponta para o problema. Dois: essa é uma forma do artista chamar a atenção para quem fala dentro do museu, em primeiro lugar. Quer dizer, se não tem o trabalho do artista não tem museu. É uma maneira do artista responder à sofisticação de todo o sistema da arte. Agora, no seu trabalho, a questão institucional é um pouco mais complexa e ampla, porque se estende para fora da instituição. Ele fala da relação do Museu de Arte Moderna com outras instituições da cidade. Não acho que o trabalho esteja colocando em xeque a instituição, ele está colocando em xeque as relações da instituição com outras instituições. Você está falando da situação geográfica onde o museu existe e de uma situação cultural de São Paulo, onde, num determinado espaço, três instituições vivem juntas e de como elas se relacionam – ou se relacionavam.

Fala, também, de uma coisa mais ampla, das relações políticas que determinam as decisões sobre a cultura, o patrimônio, os acervos.

Acho que a crítica institucional ocorre muito claramente onde as instituições são bem estruturadas e definidas. Aqui isso é um problema, porque os papéis não estão explícitos nas práticas das instituições, em seus compromissos e obrigações. Não é límpido. A gente está num estágio de profissionalização dessas relações. Em Recife, por exemplo, você não conseguiu fazer seu trabalho porque não existia uma situação estável na instituição que permitisse seus comentários. Ainda são as relações políticas e as relações pessoais que determinam o papel da instituição.

Você está apontando para isso. E o fato de o trabalho sofrer uma, digamos, desfiguração por uma intervenção da instituição acaba sendo interessante, porque é disso que ele está falando.

Eu achei interessante isso ter acontecido pelas reações das pessoas, que foram levadas a se posicionar. Eu tive que tomar uma decisão, você teve que tomar uma atitude, os curadores tiveram que se posicionar. Acho que esses momentos em que você se pergunta como deve agir ampliam a maneira de pensar. Quando se gera uma situação nova com a qual temos que lidar, criam-se novos parâmetros.

Isso tem a ver com todo esse Panorama, tem o seu trabalho, o do APIC! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais) e o da Fernanda Magalhães, em que as relações político-institucionais estão sendo mencionadas, consideradas, o texto do crítico, a atitude do diretor, está tudo sob questão. Alguns artistas detectam as insuficiências das instituições brasileiras e acho que eles estão pressionando para que a coisa entre numa outra esfera, numa relação mais transparente. A gente, as instituições, tem que ir mais rápido, tem que cumprir funções. Porque as instituições não estão consolidadas. A instituição, aqui, passa por essas relações humanas.

É engraçado como todas as relações são pessoais.

Quando a Folha deu aquela matéria, por exemplo, eu não gostei nem um pouco da insinuação de que você teria ganho um emprego no museu para ceder no teu trabalho, sendo que o Fábio sabe que você já era minha assistente antes. Ele disse que mexeram no texto, mas ele é responsável pelos textos que assina e a matéria está incorreta. Aquela insinuação é terrível. É importante deixar claro que, sim, a gente estava intervindo para preservar a instituição, mas preservar a instituição, neste caso, significava preservar as pessoas envolvidas com a instituição. Por isso que é difícil o trabalho de crítica institucional por aqui, porque as instituições não estão profissionalizadas.

Para mim, foi isso que fez a diferença. Se fosse uma atitude do tipo "o museu de arte moderna não permite", a minha reação seria diferente: talvez eu tivesse retirado o trabalho do livro ou tivesse feito a impressão da matéria e distribuído na porta ou pensado em outra coisa. Mas foi um pedido de ordem pessoal e aí a questão ética é muito complicada. O que é mais importante: fazer um trabalho de arte ou preservar a saúde de alguém?

A palavra ética está, hoje, aqui no Brasil, em todos os discursos, porque tudo é baseado na relação pessoal. Então, se quer trocar essa coisa pessoal, que é o famoso clientelismo brasileiro, por um discurso moderno em que a palavra ética justificaria as atitudes, como se falar fosse o mesmo que praticar. É muito diferente, sobretudo para nossa cultura latina, mediterrânea, em que o gosto pela retórica é total. A língua permite que você construa sutilezas. Existem 500 mil jeitos de falar 'não' sem falar 'não'. O apelo da Milu para você não publicar a matéria foi um apelo extremamente emotivo. Num primeiro momento, ela adorou a idéia de um trabalho que falasse sobre isso.

Se fosse uma posição da instituição, eu teria como reagir dentro dos parâmetros de uma artista que está fazendo um trabalho de crítica institucional. Mas, quando o pedido é pessoal a relação é outra.

Eu acho que esse clamor pela questão ética, transparente, está perfeito, mas o problema é que isso está virando retórica.

Carla Zaccagnini entrevista Ana Paula Cohen

Para começar, eu queria que você falasse do meu projeto no livro, como você acha que ele contribui para a formação do trabalho?

Quando mostro seu trabalho, no livro ou na exposição, sempre acabo explicando o contexto, que torna o projeto mais complexo e abrangente. Mas fico na dúvida se essa relação existe de fato sem se conhecer a história: se o trabalho traz a história ou se a história traz o trabalho.

Acho que ele não traz a história toda, é um conjunto de indícios, de dicas.

Talvez não fique claro, pelo ensaio fotográfico que tem no livro, por que o acervo está lá ou qual o problema de o acervo estar lá, que seria a questão que você quer levantar.

O problema não é o acervo estar lá, mas o acervo estar fechado para o público.

Também não sei se fica claro que ele está fechado para o público. A maioria dos museus no Brasil tem um acervo em condições precárias. Acho que quem vê o livro e a exposição, sem nenhuma outra explicação, fica sem saber qual é o ponto. Porque no livro tem aquelas fotos bonitas, que não mostram um problema. Se o artigo tivesse sido publicado, ficaria tudo mais claro.

E o que você acha de o artigo não ter sido publicado e da solução encontrada?

Eu achei que, com os limites que nos foram colocados, foi solucionado da melhor forma possível; a data do cabeçalho indica um caminho, mas que talvez também seja difícil de entender. Isso eu estou dizendo pela experiência que tive com as pessoas que vêem o livro, elas não percebem que aquela data é significativa, que existe uma reportagem publicada naquele dia. Mas acho que não teria outra solução. Você trabalhando aqui...

Você acha que se eu não estivesse trabalhando aqui seria diferente?

Acho que não iam te pedir para não publicar. Os artistas mandaram trabalhos a convite da curadoria, e não houve restrição na hora de pedir o projeto. A posição dos curadores neste Panorama foi deixar os projetos acontecerem. Eles não queriam vetar nem determinar nada. Se você não estivesse aqui, as negociações seriam internas, ia ser mais difícil para o MAM... pedir.

Nem seria um pedido. Seria uma carta "lamentamos informar". A questão é que foi um pedido pessoal. Deixou de ser uma questão institucional e passou a ser uma questão de respeito com as pessoas. Aí a ética não tem muita medida.

Acho que a ética passa a ter outras medidas, não é que não tem medida. O que muda é que você não estaria mais indo contra uma instituição, estaria indo contra uma pessoa.

Mas é também uma questão ética: o que é mais importante, realizar o trabalho como ele tinha sido planejado ou resguardar alguém que teve um envolvimento pessoal e problemas de saúde por causa da história?

Continua sendo uma questão ética, mas mudam os parâmetros. Porque se age em respeito a uma pessoa. Talvez isso não fique claro para todo mundo. Pode ter gente que acha que você teve medo de perder o emprego.

Isso porque essa história não foi divulgada como aconteceu.

E você pretende publicar na Item?

Acho que sim. Posso omitir alguns detalhes, mas acho que sim.

Este também é um problema ético, porque você está dentro da instituição, está sabendo de um monte de coisas que não saberia se não estivesse aqui. Tem coisas que eu sei sobre a instituição que eu não falo em lugar nenhum ou, pelo menos, não publicamente.

Claro, mas esse pedido não me foi feito como funcionária da instituição, me foi feito como artista. E as entrevistas na Item são um projeto de artista e uma oportunidade de a coisa ficar mais clara.

Mas eu acho que o fato de você estar aqui dentro exige um posicionamento ético seu com relação à instituição. Você nunca pode separar totalmente, nem deveria tentar separar. Você não pode esquecer nunca que está dentro. E isso é interessante também.

Esses limites se constroem na prática. Uma coisa é você pensar o que é a ética, outra coisa é você lidar com isso.

Ao esclarecer o trabalho, você poderia assumir que está nessa dupla posição e que mantém alguns valores éticos de acordo com as duas posições.

Isso é inevitável, mesmo os trabalhos que fiz no Centro Cultural São Paulo, onde nunca trabalhei, eram críticos e continuavam sendo respeitosos. Acho que é a responsabilidade de fazer esse tipo de trabalho no Brasil.

Talvez seja bom esclarecer isso, que seu posicionamento é intercambiável, já que seu trabalho lida com estas questões. É um ponto que pode gerar críticas contra seu trabalho, mas que pode, por outro lado, virar parte da estratégia toda.

Esse trabalho acabou sendo muito mais complexo do que eu esperava. Todas as negociações de bastidores, que já me interessavam nos trabalhos anteriores, tomaram corpo nesse trabalho. Esse projeto da Item é sobre isso. Primeiro pensei em abordar a história da Oca e explicar essa história para o público que não a conhece. Mas, preferi dar presença às negociações institucionais e pessoais que o trabalho levantou.

Acho legal esse deslocamento, você fala de política institucional, algo que o público não vê, começa abordando isso a partir da história da remoção do Museu de Aeronáutica e passa para as políticas internas da nossa própria instituição. Nas entrevistas, talvez você possa deixar essas políticas internas mais claras, e aí vira um próximo trabalho. É como com o trabalho da Fernanda Magalhães, o Panorama propôs situações em que o artista questiona a instituição, mas, para isso, a própria instituição tem que estar aberta às negociações. E você é uma artista que está dentro da instituição, mais negociações ainda. Você acabou se deslocando do assunto inicial e abrindo para uma próxima reflexão, talvez mais interessante e mais ampla do que a questão da Oca.

A história da Oca é um exemplo concreto de como as decisões são tomadas com relação ao patrimônio e à cultura, determinadas por questões políticas. Na verdade, a história da Oca só precisa ser contada porque sem a compreensão daquele episódio não se chega a essa idéia.

Mas como você acha que isso pode acontecer no Rio e na Bahia, onde ninguém conhece essa história?

Acho que o trabalho engloba essas suas outras aparições, como a da Item, ele vai se constituindo dessas coisas e ficando mais denso, com mais significados.

Carla Zaccagnini entrevista Rodrigo Moura

O que mais me interessou nesse trabalho do Panorama foram suas aparições periféricas, na imprensa e, principalmente, dentro das instituições. Estou até pensando em apresentar as matérias de jornal junto ao trabalho na itinerância, porque elas expandem o terreno do trabalho e contam a história anterior, à qual ele se refere.

Do ponto de vista dos fluxos de informação que o trabalho vai agregando, acho que incluir os jornais seria trabalhar contra esse meio, já que o jornal depende de um outro processo de recepção por parte do espectador. Os jornais têm uma especificidade física, do percurso da informação, que se cumpre sem depender da exposição.

Claro, ele não precisa ser mostrado de outra forma, já existiu como parte do trabalho quando foi publicado. A estratégia seria provocar que isso aconteça nos outros lugares.

A matéria depois vira uma espécie de *memorabilia* do trabalho. Mas, se você tiver algum interesse específico em mostrá-las, não é totalmente estranho ao seu trabalho, que lida com essa idéia de *memorabilia*, das imagens que sofrem um abandono, que se desprendem de seus objetivos. Essas fotos panorâmicas têm isso, elas estão ali quase como recordações de alguma coisa.

E têm toda essa idéia de resgatar a memória que é uma preocupação constante. Mas o que acabou me interessando mais foram coisas que eu não tinha pensado antes. Como as cartas do MAM consultando a advogada para ver se podia ou não podia publicar a matéria de maio de 2000, que ficam lá no arquivo da instituição. Acho que essa parte do trabalho funciona numa instância que independe do público. O público pode nem saber que essas cartas estão lá, mas isso faz uma pequena diferença na instituição, acho que alarga um pouco seus limites.

É uma espécie de fissura no sistema que talvez seja a utilidade última da crítica institucional. A crítica institucional nem sempre levanta questões interessantes para o público e isso é um vetor que tem que ser contemplado. Talvez estas entrevistas sejam uma maneira de dar conta do que acontece ao redor do trabalho, adensando esses significados num outro suporte. E talvez seja esse o caminho dessas outras manifestações e decorrências do trabalho que às vezes independem mesmo do público.

A conservadora do Museu de Aeronáutica me disse que, depois que eu fui lá e selecionei os negativos, ela começou a embalá-los, começou a olhar e tentar separá-los por categorias. Essa pequena mudança que faz com que os negativos agora estejam embalados também é uma ação do trabalho.

É um eco do trabalho. Agora, no caso do Museu de Aeronáutica, eu acho interessante que isso aconteça e acho que essa é uma consequência tranqüila. O problema é o que acontece no MAM, na instituição onde o trabalho está, eu não sei até que ponto essa pequena fissura muda alguma coisa nessa instituição. Você deve ter colhido dados sobre isso, porque no teu caso tem essa característica da tua presença no corpo curatorial do museu. Do ponto de vista do trabalho em si, esse dado não acrescenta nada, continua sendo um trabalho que dialoga com uma instituição e acho que ele consegue deixar claro que as instituições têm papéis autodeterminados e que elas disputam poder na esfera do capital ligado à arte. E mostra os limites da instituição como local privilegiado da arte, principalmente na questão da censura sobre o fac-símile. Nesse aspecto dos ecos, dos resíduos e das decorrências do trabalho, eu acho que a sua é uma situação privilegiada, porque além de ter estimulado reações da instituição a partir de fora, como uma artista que tematiza essas relações de poder, você também tem a possibilidade de acompanhar o processo que acontece dentro da instituição. O trabalho tem mesmo essa característica de o conceito dar a volta: ele se chama Panorama, são fotos panorâmicas, existe um vazio que remete para o alvo da disputa e existe uma exposição chamada Panorama. As coisas se encontram no seu trabalho, e, a partir desse epicentro, você ainda pode acompanhar as decorrências disso. Acho que essa situação privilegiada pode gerar uma reflexão mais complexa do que a que se propõe a princípio.

Eu comecei a ter esse tipo de preocupação depois que comecei a trabalhar dentro de instituições. É uma situação muito específica que poucos artistas vivem e que permite fazer um trabalho de crítica institucional com um conhecimento diferenciado do funcionamento das instituições.

Eu acho que o trabalho do restauro do Almeida Júnior já tem um pouco esse poder, lida com esse tipo de atuação do artista. Assim como o artista pode propor um mundo novo e melhor, ele também pode estimular a visão do que é mais precário, solitário e abandonado no mundo das artes. Eu acho que, do ponto de vista teórico, isso já é um passo adiante com relação a artistas como Ashley Bickerton e Sherie Levine, por exemplo, que faziam uma crítica restrita ao mercado. Essa semantização da instituição que o seu trabalho consegue costurar é um passo importante, em termos teóricos, mesmo que as reações e resultados ainda aconteçam numa escala micro. Para o Brasil, onde as instituições são extremamente carentes e sub-alimentadas teoricamente, essa pode ser uma inserção vertical no sistema.

Eu espero.

O papel de repórter de um grande jornal também pode propiciar uma inserção vertical. Transpor as preferências pessoais e o olhar subjetivo, que existem, para uma escala de grande público é uma tarefa de grande responsabilidade política. Existem várias possibilidades de comunicação. Eu posso falar de vários trabalhos e colocar a foto de um – como fiz naquele texto do Panorama, porque o trabalho me interessava para ilustrar o que estava sendo dito – assim como posso fazer um texto institucional e tomar uma atitude editorial que seja a extensão da atitude da instituição.

Exatamente. A matéria com aquela foto é uma extensão da atitude do trabalho, um novo terreno onde ele se apresenta. Principalmente por causa da legenda, que enfatiza o fato de ser uma foto do acervo do Museu de Aeronáutica. Ela funciona como uma ampliação do trabalho, porque faz uma das coisas que o trabalho se propõe a fazer, que é divulgar esse acervo.

Existia, da minha parte, uma espécie de generosidade parecida com a que você teve.

O mesmo movimento.

Espero que sim, como você disse.

créditos **item.5**

imagens

capa extraída do catálogo *Steve McQueen*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, p. 20.

quarta capa extraída do catálogo *Steve McQueen*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, p. 41.

pp. 1, 2 e **3** extraída do catálogo *Steve McQueen*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, p. 8.

p. 6 Norbert Schoerner; extraídas do suplemento *Apocalypse* da revista *Time Out*, Londres, set/dez 2000, pp. 8 e 12.

p. 8 extraída do catálogo *Sensation*, Royal Academy of Arts , Londres, 1997, p. 94.

pp. 11, 14 e 17 Milton Machado.

p. 21 Clémentine Deliss; extraída do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, pp. 54 e 55.

p. 27 Clémentine Deliss; extraídas do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, p. 50.

pp. 23 e **24** El Hadji Sy; extraídas do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, p. 98.

p. 29 Ibrahim El Salahi; extraída do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, p. 116.

p. 30 Peter Cattrell; extraída do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, p. 72.

p. 33 extraída do catálogo *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, p. 208.

p. 37 Afonso Tostes.

pp. 38 e **39** Miguel Rio Branco; extraídas do livro *Miguel Rio Branco*, Aperture, Nova York, 1998, pp. 134 e 135.

p. 40 Mestre Didi; extraída do catálogo *Salas Especiais*, 23ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p. 285.

p. 42 Pierre Verger; extraídas do catálogo *Os Herdeiros da Noite*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, p. 73.

pp. 45, **49**, **50** e **51** Tempo Glauber.

p. 46 Cesar Carneiro.

p. 53 Vicente de Mello.

p. 54 Andres Serrano; extraída do livro *Andres Serrano - Body and Soul*, Brian Wallis. Takarajima, Nova York, 1995.

p. 55 extraída de impresso da exposição "Máscaras e Memórias", Galeria São Paulo, 1983.

p. 57 extraída do livro *Cildo Meireles*, Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, Rio de Janeiro, 1981, p. 26.

p. 58 Pierre Verger; extraída do catálogo *Os Herdeiros da Noite*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, p. 74.

p. 59 César Oiticica Filho.

p. 60 Paula Trope.

p. 63 extraída do catálogo *Sensation*, Royal Academy of Arts, Londres, 1997, p. 129.

p. 64 extraída do site: www.rpi.edu/~eglash/eglash.dir/afphotos.htm

pp. 67, **69** extraídas do livro *The Cyborg Handbook*, Chris Hables Gray, Routledge, Nova York & Londres, 1995, pp. 20 e 21.

p. 70 Eduardo Câmara.

p. 75 Vicente de Mello.

pp. 76 e **77** Ricardo Basbaum.

p. 78 Leo Bittencourt.

p. 80 Waddington Galleries, Londres, extraída do livro *Conceptual Art*, Tony Godfrey, Phaidon, Londres, 1998, pp. 248-249.

p. 81 Robert Rauschenberg, USA, extraída do catálogo *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, p. 222.

p.86 Beto Felicio.

p. 87 Arthur Omar; extraída do livro *Antropologia da Face Gloriosa*, Cosac & Naify, São Paulo, 1997, p. 79.

p. 88 Wilton Montenegro.

p. 89 Metro Pictures 177A.

p. 90 Robert Mapplethorpe; extraída do livro *Robert Mapplethorpe*, Richard Marshall, Whitney Museum of American Art, 1988, p. 95.

p. 91 extraída do catálogo *Os Herdeiros da Noite*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, p. 63.

p. 92 Valerio Rodrigues.

pp. 95, **96** e **97** Edson Barrus.

p. 99 extraída do livro *Les Instruments de Musique du Monde Entier*, Albin Michel, Paris, 1978, p. 151.

p. 102 extraídas dos encartes dos CD's *Return of the Super Ape - The Upsetters* (VP Records) e *Massive Attack v Mad Professor - No Protection* (Gyroscope).

p. 107 extraída de encarte de CD.

pp. 113 e **116** (em cima) Fernando Seixas; extraída de *O Cruzeiro*, 30/06/70, nº 27, pp. 14 e 66.

p. 115 Agência Globo, extraída do encarte "A História das Copas" da *Folha de São Paulo*, 29/05/94, p. 6.

p. 116 (em baixo) extraída da revista *Manchete*, Edição Histórica, julho/70, pp. 160.

p. 120 acervo do Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont, São Paulo.

fundo desta página símbolo gráfico Akan (Gana), impresso em tecido fúnebre *adinkra* ou usado no *design* de cabelos trançados. "OBI NKA OBI – um não deveria morder o outro"

textos

"Art and Art from Africa – The Two Sides of the Gap". Everlyn Nicodemus. *Third Text*, Londres, n.33, winter 1995-96, pp. 31-40

"African Influences in Cybernetics". Ron Eglash. *The Cyborg Handbook*, Chris Hables Gray (org.), Routledge, Nova York & Londres, 1995, pp. 17-27

"'Roots and Wires': Polyrhythmic Cyberspace and the Black Electronic". Erik Davis. Disponível em http://www.techgnosis.com

Os demais textos foram escritos especialmente para esta edição.

2002

19 março - 20 abril
Geometria e Cinética

25 abril - 25 maio
Daniel Feingold

27 abril - 25 maio
Raul Mourão

08 junho - 06 julho
José Resende

GABINETE DE ARTE

Rua Artur de Azevedo, 401
05404-010 São Paulo SP
tel 5511 3083 6322
fax 5511 3083 6114
www.raquelarnaud.com

Marcia Kranz

ACERVO

Artur Barrio

Cildo Meireles

Fernanda Gomes

Marcos Bonisson

Ricardo Basbaum

Waltercio Caldas

Tunga

Adriana Varejão | Beatriz Milhazes | Courtney Smith | Efrain Almeida | Ernesto Neto | Fabian Marcaccio | Franz Ackermann Iran do Espírito Santo | Janaína Tschäpe | José Antonio Hernandez-Diez | José Damasceno | Julião Sarmento | Julie Roberts | Leda Catunda | Lia Menna Barreto | Los Carpinteros Luiz Zerbini | Lygia Pape | Maurício Dias & Walter Riedweg Mauro Piva | Meyer Vaisman | Nuno Ramos | Rivane Neuenschwander | Rosângela Rennó | Saint Clair Cemin Tiago Carneiro da Cunha | Valeska Soares | Vik Muniz

2002

SEBASTIAAN BREMER

GRACIOSA

4 fevereiro - 2 março

Artista participante da ARCO 2002 com a galeria Roebling Hall - NY

YBAKATU
ESPAÇO DE ARTE

RUA ITUPAVA 414 CURITIBA TEL. 55 41 2644752 TER-SEX 14-19HS SÁB 10-13HS 80060-250 BRASIL ybakatu@ybakatu.com.br **www.ybakatu.com.br**

Stolarski | Pontes.com.br Design e Arquitetura

FUNDAÇÃO Pierre Verger

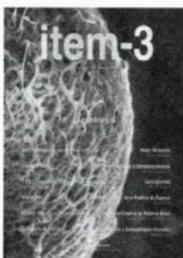
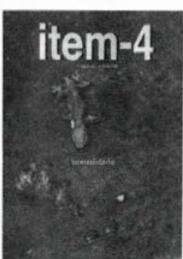
SALVADOR BAHIA BRASIL

O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger Exposição comemorativa ao centenário de nascimento de Pierre Verger [1902 | 1996]

De abril de 2002 a abril de 2003 será celebrado no Brasil o centenário de nascimento de Pierre Verger através de uma exposição itinerante que será iniciada no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro dia 26 de abril de 2002. Estes eventos serão acompanhados de seminários locais sobre a obra e a vida de Pierre Verger, que dedicou 50 anos de sua vida à Bahia (1946-1996) partindo do estudo das relações culturais entre a África e o Novo Mundo através dos mais diversos meios: fotografias, textos, gravações e filmes. Sua obra fotográfica (62000 negativos e entre estes cerca de 7000 fotos ampliadas) trouxe importantes contribui-ções para a documentação de muitos contextos culturais, através de seu estilo fotográfico singular, ressaltando o ser humano de forma muito espontânea. Seus textos por sua vez baseiam-se em extensas pesquisas que ele realizou durante décadas de sua vida, oferecendo contribuições fundamentais para a compreensão das relações históricas e contemporâneas entre a África e o Novo Mundo, relativas às suas religiões, características culturais, seus hábitos de vida, sua história, arquitetura e botânica.
A exposição itinerante comemorativa do centená-rio do nascimento de Pierre Verger, visita as principais capitais do Brasil – que também foram visitadas por Verger nos anos 40 e 50 – apresentando documentos inéditos da história cultural local. O fascínio do estilo fotográfico de Verger, permeado por outros documentos, textos e objetos, forma esta mostra singular, para ver e ouvir, pegar e sentir, ler e refletir e se emocionar.

FRONTEIRAS

TEXTOS DE ARTISTAS
edição esgotada

MÚSICA
edição esgotada

TECNOLOGIA
edição esgotada

SEXUALIDADE

1999
Laura Lima e Raul Mourão
2000
Chelpa Ferro
Tatiana Grinberg
Lívia Flores
2001
Fernanda Gomes
Brígida Baltar
Outra Coisa
Brígida Baltar, João Modé, Eduardo Coimbra, Raul Mourão, Ricardo Basbaum
agora.capacete.com.br
Coletiva
AGORA
WWW.AGORA.ETC.BR
primeiro semestre de 2002
Jordan Crandall
João Tabarra
Love's House
Coletiva
Arthur Lescher
Paulo Bruscky
AGORA é Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum.
Coordenação de produção: Luiza Mello
João Modé
Rua Joaquim Silva 71 - Lapa
20241-110 Rio de Janeiro RJ Brasil
Tel Fax +55 (21) 2224 6234
Quebrando Silêncio
Curso de Marco Veloso
www.agora.etc.br
contato@agora.etc.br
Design Stolarski | Pontes e Amalia Giacomini